АКТЕРСКАЯ КНИГА
ЭНЦИКЛОПЕДИЯ ТЕАТРА

МАРК
РОЗОВСКИЙ

ИЗОБРЕТЕНИЕ
ТЕАТРА

КОНЕЧНО, ТЕАТР МОЖЕТ БЫТЬ КАКИМ УГОДНО. ОДНИМ ОН НЕ МОЖЕТ
НЕ ИМЕЕТ ПРАВА БЫТЬ – БЕССМЫСЛЕННЫМ.

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Что такое «изобретение театра»? Как это происходит? На какую «заоблачную высоту» должен подняться художник, чтобы зритель в зале забыл, что происходящее на сцене всего лишь игра? Знаменитый театральный режиссер Марк Розовский пишет об этом в своей книге. О том, что «если обыкновенный человек что-либо создал или сотворил, он тем самым приблизился к Богу». И о том, что надо верить в себя. Надо чувствовать себя Моцартом непрерывно – только тот, кто так лучезарно любил жизнь, мог написать «Реквием».

- Марк Розовский
  - Обращение к труппе
  - Юнна Мориц. Несгораемое
  - Театр из ничего
    -
    - В работе над «Бедной Лизой»
    - «Вихорь жизни молодой»…
    - «Два существа в беспредельности»
    - Здесь и сейчас
  - Избранные спектакли
    - Владимир Высоцкий. Роман о девочках
    - Лауреат Нобелевской премии Томас Стернс Элиот, Элизабет Робертс, Марк Розовский
    - Александр Куприн. Гамбринус
    - Всегда ты будешь. Дневник Нины Костериной
    - Уильям Шекспир. Ромео и Джульетта
    - А. С. Пушкин. Пир по время чумы
    - Лауреат Нобелевской премии Альбер Камю
    - Сергей Третьяков. Хочу ребенка
    - А. П. Чехов. Вишневый сад. Комедия
    - Константин Сергиенко
    - Джордж Гордон Байрон
    - Максим Курочкин. Истребитель класса «Медея»
    - Эдвард Олби
    - Два Чехова
    - Л. Н. Толстой
    - Ф. М. Достоевский. Крокодильня
    - Марк Розовский
    - Август Стриндберг
    - Гарольд Пинтер. Легкая резь в глазах
    - Эжен Ионеско. Носороги

        - Марк Розовский
        - Ян Вальдекранц
        - Лауреат Нобелевской премии Борис Пастернак. Слепая красавица
        - Александр Кабаков
    - Действующие лица и исполнители
        -
        - Посыл
        - Рассвобождение
        - Накопление и сосредоточение, а затем атака!
        - Реакция начинается с ожидания ответа
        - Встречный поиск
        - Столкновение, а затем – оценка
        - Об актерском дыхании
        - «С переподвыподвертом»
        - Этюдить!
        - Самозеркальность
        - Трансформация
        - Трюк артиста – счастье режиссера?
        - О пластике артиста. Поза и жест
        - Амплуа и внешние данные
    - Режиссерское решение
    - Игра с вещью
    - Место сценографии в режиссерской концепции
    - Спешите видеть!
        -
        - Праздник насилия
        - Новая программа Марселя Марсо
        - Совпадение превращений
        - Погружение в омоложение
    - Книга учета
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12

- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29

Марк Розовский
Изобретение театра

25 лет Театру «У Никитских ворот».

К открытию Новой сцены

Обращение к труппе

ДРУЗЬЯ!

Всякий юбилей есть пошлость. Юбилей – это катастрофа с оттенком праздника. Расфуфыриваем хвост, подводим итоги… Но какие «итоги» могут быть у живого театра – такого, как наш?

Цель творчества – самоотдача,
А не шумиха, не успех.
Позорно, ничего не знача,
Быть притчей на устах у всех,
И надо жить без самозванства,
Жить так, чтобы в конце концов
Привлечь к себе любовь пространства,
Услышать будущего зов.

Борис Пастернак

Можно с уверенностью сказать, что эти годы еще не привели нас к «концу концов» – любовь пространства нами пока не достигнута в полной мере, а если мы с слышим зовы будущего, то это не что иное, как наши замыслы – то есть пока еще не поставленные спектакли, пока еще не воплощенные театральные идеи.

Всю жизнь меня преследует один и тот же ужас – невозможность реализовать себя. В сущности, это и есть несвобода, проклятое ощущение жизни в тюрьме, лагере, за колючей проволокой. Только тогда, когда мы творим, мы рушим эти стены, начиная жить «поверх барьеров». Искусство делает нас свободными.

Так будем же заниматься Искусством – чтобы жить по-божьи и по-человечески. Ибо недаром мы зовем Бога – Творцом, Создателем. Это значит, что если обыкновенный человек что-либо создал или сотворил, он тем самым приблизился к Богу. Вот почему наше дело – это священнодействие, наш труд делает нас в момент игры – небожителями, мы живем не своей собственной жизнью, а жизнью мира выдуманного, фантастического – мира театра.

Для того чтобы так жить, необходим талант, а может быть, и гений. Все это есть у вас. Да, да, верьте в себя. Надо чувствовать себя Моцартом непрерывно – только тот, кто так лучезарно любил жизнь, мог написать «Реквием».

Наша цель была и есть – Театр из ничего, в котором мощно и всесторонне раскрывается психофизическая сущность Актера, чей духовный поиск руководим Автором и Режиссером. Наш катехизис – разножанровая, разнополюсная игра во имя Человека, во имя многоцветной правды жизни. Наша доктрина – союз чувственности и мысли, психологизма и зрелищности, объяснимого и таинственного. Будем же думать о жизни и о смерти, о вере и греховных нарушениях веры, о вселенской комедии и трагедии нашего существования. Будем же в меру веселы и в меру глубокомысленны. Добры и доверчивы, но осторожны. Будем не суетны, а сосредоточены на главном.

Мы прошли путь, который я назвал бы героическим. Но я не сделаю этого, потому что то, что произошло с нами, было нормально, иного пути у нас просто не было. Сегодня – не юбилей, не подведение итогов, не раздача наград и почестей. Сегодня я снова зову вас в дорогу.

Юнна Мориц. Несгораемое

Марку Розовскому

В то же пламя влетая упорно,
Та же бабочка – золото с черным! —
Еженощно на той же свече
Тыщу крыльев – как два! – простирает
И сгорает, сгорает, сгорает…
Только голая дрожь выпирает
На распятом крылатом плече.

Чуть заметно, одними углами,
Улыбается сонное пламя
В том же, настежь раскрытом окне, —
Только бабочки черная маска
С ним срослась, как с Фемидой – повязка,
И уже несгораема пляска
Этой бабочки в этом огне!

Вот как любит здесь кто-то кого-то!
Дунет день – и ее позолота
Полетит за такие ворота,
За такие моря и леса!

Там – три воздуха: солнечный воздух,
А за ним – в несгораемых звездах,
А о третьем – ни звука, ни слова,
Ведь о третьем молчали сурово
Не такие, как мой, голоса!

Пусть об этом поет филомела!
Что там в облаке зазеленело?
День отчалил, и снова стемнело.
И звезда расцветает, сочась.
Вот сейчас! И со вздохом просторным
Наваждение – золото с черным! —
Разразится повтором упорным
Вот сейчас! Вот сейчас! Вот сейчас!

В черном воздухе ночи горячей
Та же бабочка тенью незрячей
Проплывает верхом на волне

И верхом на бесплотном сиянье
Пролетает свое расстоянье!
Только так вот она в состоянье
Вспыхнуть, испепелиться вполне!
Только здесь, только в этом огне!

За картинами снов, за любовью —
Ночь стоит с ее черною кровью,
Ночь-подсказчица в звездном плаще!
В то же пламя – со вздохом просторным
Та же бабочка – золото с черным!
Еженощно на той же свече!
Тыщу крыльев – как два! – простирает
И сгорает, сгорает, сгорает…
И все в том же, все в том же ключе…

1976 г.

Театр из ничего

Памяти Гали

Да, из ничего. Именно из ничего. Замечательная формула Немировича-Данченко, говорящая о том, что театру, чтобы возникнуть, достаточно коврика, где два талантливых артиста могут показать все, на что способны, есть кредо студийного творчества. Вот почему сам акт студийного раскрытия становится, довольно часто, исключительным изъявлением духа в неожиданных, непредсказуемых формах. Зритель, пришедший в студию, видит невиданное, участвует в небывалом… Студийный спектакль, на худой конец, может быть и плох, но у него есть одно совершенно личное качество: он – неповторим.

Театр из ничего… Начало книги, посвященной театру, должно отразить сложность его рождения в пространстве и времени. Знаменитое определение К. С. Станиславского – «здесь и сейчас» – лучшая формулировка нашего дела, выраженная в двух словах.

Мне кажется, что театр, использующий все самые современные средства сценической техники и машинерии, имеющий в своем распоряжении огромное количество аппаратуры высшего качества, включая всевозможные проекции и полиэкраны, тем не менее находится в более трудном положении, чем театр, который не имеет ничего. Из «ничего» можно создать театр человека, а богатый театр очень часто оказывается духовно нищ. Однажды, давным-давно, в Грузии, под открытым небом, около развесистого дерева на маленьком холмике, мы, то есть актеры студии МГУ «Наш дом», сыграли для друзей пьесу Гоголя… Казалось бы, все было против нас – чужая природа, солнце, запахи шашлыков, доносящиеся со двора… Какой уж тут Гоголь?! Однако и игра удалась, и успех был ошеломительный… Запомнилось это действо на всю жизнь. А почему? Вероятно, несовпадение фактур – пьесы и среды – дало парадоксальный эффект, и тайна театра, возникшего в случайной обстановке, нашла не без риска для себя поразительное раскрытие. Иногда такие формы называют авангардными и противопоставляют их академическому театру. Думается, что сегодня авангардисты остепенились, а академики стали несколько менее консервативны: все нынче понимают, что серьезность театра проверяется только жизнью. Любой интеллектуализм и технократический обряд сценического действия – ничто, если нет заразительности и глубины проникновения в миры человека. Эта

простая истина постоянно испытывается новейшими радикальными экспериментами, удача которых не собственно в сценографии и даже не в режиссерских ухищрениях и находках, а в самом понимании сути человеческих отношений в XX веке и в умении дать импульс со сцены, передающий всю глубину и все оттенки этого понимания.

Масштабность зрелища измеряется не количеством декораций и толпами массовки, а другими категориями, главная из которых – Правда. Любая среда, даже очень хорошо построенная и организованная, может служить фальшивой идее, и тогда грош цена такому театру… Ложь сегодня частенько преподносится мастерски, – и в этом я вижу большую опасность для человека. Зритель теряет ориентиры. Зритель хочет ответить лжи, но у него нет для этого никакой возможности. В этом случае он говорит: «Я не люблю театр. Я не хожу в театр». Кто виноват в таком страшном заключении?.. Мы или он сам?.. Скорее, все-таки мы. Ибо – не сумели заразить человека Правдой. Ведь в конце концов зрителю безразличны и энтропия авангарда в 70-е годы, и расцвет гиперреализма на сцене в начале 80-х, и повсеместные технологические внедрения полиэкранов и проекций в XXI веке – зрителя интересует суть, «ради чего», а это немало… Игровое пространство заполняется и будет заполняться, а вот цели этого заполнения всегда будут разными. Означает ли это, что я стал меньше интересоваться формой?.. Нет, поверьте. Просто иногда стало казаться, что наше дело только тогда чего-то стоит, когда кто-то другой в состоянии осознать его ценность через сочувствие и сопереживание, что старо как мир.

Первейший вопрос – правильное понимание того, что есть «сценическое пространство». У нас его часто путают с понятием «среда». Но среда есть уже организованное пространство, она функциональна и определена постановочным решением, тогда как пространство, как таковое, – свободное поле для игры. Таким образом, использование пространства и есть в конечном счете реализация режиссерской идеи. Сцена-коробка и зрительный зал, отделенный от объекта внимания, представляют театр в его обычной традиционной модели, которая зиждется на взаимодействии души и личности зрителя с душой и личностью исполнителя, находящегося на игровой площадке. В этом случае так называемое сопереживание организуется как реакция на самый смысл театрального акта. Другое дело, если мы сделаем зрителя соучастником действия. В этом варианте театра сценическое пространство окажется «средой» не только для актеров, но и для зрителя. Оно будет конкретизировано включением в интерьер, но сам этот интерьер получит

совершенно новое для себя значение в контексте пьесы. События и миги действия сообщат интерьеру этот контекст, и зритель-соучастник найдет почву для своего сопереживания в живом общении собственного «я» с образной системой спектакля. Сегодняшний мировой театр полон поисков как в том, так и в другом направлении, и нельзя сказать, какой способ сценического мышления «лучше» – тот, который предполагает автономность сцены и зала, или тот, который отрицает саму сцену и расширяет пространство игры практически беспредельно. Лично я сегодня скатываюсь к несколько консервативным представлениям, ибо считаю, что мода на отказ от традиционной сцены проходит, не просигнализировав нам о своих выдающихся победах. «Интересно»? – да! Но не более чем «интересно»! Попытки создать такое театральное мышление упираются в невозможность практически осуществить те или иные театральные игры в тех или иных антитеатральных пространствах. Отсюда и вывод: давайте работать в канонических формах, которые никогда не захлебнутся, если к ним прикасается художник. А попытки… что ж, пусть они будут и впредь, но что-то не верится, что им в скором времени суждено будет стать не только попытками… К тому же приглашение зрителя «участвовать», а не «присутствовать» требует особой драматургии, расцвета которой, увы, нет… Вот почему, когда говорят о якобы новом театральном мышлении, связанном с оригинальным размещением зрителя в пространстве «сценозала» (или – «зала-сцены»), я лично про себя хихикаю и по-старчески ворчу сакраментальное: «А вы, друзья, как ни садитесь…»

Однако новое все же есть. А если его нет, то его следовало бы выдумать. Каким образом?.. Есть один путь – обратиться к реалиям жизни и всеми доступными средствами сказать Правду о человеке. Форма приходит ВМЕСТЕ с распознанием смысла. Вероятно, поэтому Правда всегда нова.

Приемы «хэппенинга», как правило, получают дополнительную силу от случайностей, возникающих в процессе игры чисто импровизационно. Радость, которую нам, зрителям, доставляют эти случайности, поистине огромна. Нам начинает казаться, что мы – свидетели уникального, неповторимого, несусветного… Режиссер «планирует» возникновение этих случайностей, но главное не в этом… Главное – рассчитать силу и смысл воздействия случайности заранее, на стадии замысла или репетиций, – чтобы образ был выстроен независимо ни от чего, а прочтение образа не оказалось своевольным. Художественная воля постановщика и художника проявится без природной «отсебятины», тайна появления которой должна быть не только

угадана, но и организована творцами зрелища. Конечно, профессионализм постановочного решения часто бывает выражен в потребительском отношении к пространству: к примеру, интерьер старинных особняков более подходит к исполнению классики, нежели, скажем, гараж. Однако тут-то самодовлеющая театральная идея и может раскрыться неожиданно: тавтологичность стиля и образа постановки с интерьером не всегда обеспечивает абсолютную чистоту и правду театрального решения. Бывают случаи, когда именно парадоксальное разведение и поляризация категорий формы и содержания дают произведению совершенно свежий взгляд, не говорю о новом прочтении… Риск тут, безусловно, большой, ибо любая театральная концепция требует логики объяснения, почему тот или иной элемент постановки таков, почему «так», а не иначе… Спонтанные решения должны иметь причину, в противном случае мы будем иметь дело с шарлатанством, прикрываемым благородными идеями художественного эксперимента.

Когда мы беремся осознать пространство в контексте пьесы, происходит следующее: то, что было зафиксировано в словесной форме – диалогами и ремарками, превращается в то, что есть – в акт театрального действия. Это значит, что Пространство соединимо со Временем, но не адекватно ему. Шекспир возникает каждый раз в новой для себя интерпретации, будучи погруженным в свое время, и вместе с тем волей постановщика и усилиями актеров переносится в наше сегодня. Постановка спектакля и есть то самое чудо, которое дает эффект смещения человека во времени и пространстве. В этом смысле театр – единственное из искусств, которому подвластна именно такая, не поддающаяся неверию, абсолютно ясновидческая, мистическая жизнь. Условность игры теряется в безусловном существовании несуществующего в новом для него времени и пространстве. Разве это не чудо?.. Разве это можно понять до конца?!. Вот почему сам акт театрального представления заводит нас в свою «среду», контролируемую лишь сознанием сценографа и режиссера-постановщика. Жизненная реальность уступает место реальности театральной: чудо – чудится.

Есть ли на свете люди, не имеющие отношения к театру? Их жизнь протекает вне сцены, их интересы не связаны с успехом или неуспехом «игры»… Да полноте, нет таких!.. Все люди на свете играли, играют и будут играть… Шекспировское «весь мир – театр» вызывает изумление вовсе не своей точностью, а своей неоспоримостью. Тут важно понять, что само значение слова «сцена» до сих пор не является ясно осознанным. Все то, на что мы смотрим и чему сопереживаем, может так называться.

Отвлеченный свет на кусок пространства дает возможность рассмотреть некую чужую форму жизни, которая чем-то «совпадает» или «не совпадает» с моей, – значит, волнует, влияет, конфликтует и радует… Наслаждение театром в том состоит, что он выводит меня из моей привычной среды, из моего казавшегося реальным времени и делает мою «вторую» жизнь дополнением к «первой». Явность этого дополнения невероятна, но вместе с тем абсолютно убедительна. То, чего на самом деле нет, оказывается совершенно реально видимым и потому кажется сущим. Логика отступает перед правдой воспроизведения недостоверного. Глядя постановку исторической пьесы, я верю в происходящее в ней сейчас, то есть в момент, когда смотрю спектакль. Сидя на спектакле о современной жизни, я точно так же обманут иллюзией веры в то, чего не было, по крайней мере, именно так, как мне навязывают. Что за глупость – думать иначе?.. Театром увлечься можно лишь тогда, когда перестанешь верить догмату реальности как единственной формы действительности. Тут нужен особый поэтизм души, жаждущий призраков и умеющий этим призракам оказывать полное доверие как носителям сущей жизни. Фантазия театра определеннее «всамделишной» жизни точно так же, как утопия убедительнее мечты, как таковой. Утопия есть разработанная до деталей мечта. Театр есть сбывшееся в вечности конкретное время. Его действие воспроизводится с помощью розыгрыша всегда сфантазированной жизни, уличить которую в несуществующем состоянии никак нельзя. Ибо – есть договоренность со зрителем, что, придя в театр, он как раз получит в качестве формы общения с ним убедительную и заразительную выдуманность. Тождества между тем, что зовется параллельными линиями, – нет. Жизнь и искусство пересекаются только в нашем сознании, сам же массив сущего и фантом иллюзии разъединены. Заполнение пространств – цель театрального изъявления – происходит не столько в объеме сценической коробки, сколько в объемах души человеческой. Но зрение людское будет слепо, если театральная реальность окажется безрадостной и небожественной. Священность пространств обеспечивается самою Игрой, ее гармонией с опытом. Но – не бытом. Сила воздействия Искусства в том состоит, что наша Игра сделает оправданной сферу непознаваемого в человеке, откроет рубежи и крайности. Театру подвластна сама Смерть, так как, будучи «изображенной» на сцене, она может быть повторена в следующий вечер, когда на сцене будет сыгран следующий спектакль. В явности этого «повтора» – мощь театра как учреждения, не подчиняющегося законам происходящего, но как бы возвышающегося над ним.

Если «смерть» может быть «повторена» – значит, нет в ней той всепобеждающей единичности, которая раз и навсегда создает гнетущее впечатление. Театр-храм своим священнодействием рушит вековой устой, заключенный в представлении о неизбежности конца. Игра выступает как защитница бесконечности жизни и своим «повторением» доказывает мнимость нависшей над каждым человеком угрозы не быть, исчезнуть… Какая высокая честь!.. До чего прекрасен помысел!.. Творение театра сходно с колдовством, с изобретением зелий и чар, с выделыванием нового. Рождаясь из небытия на пустом пространстве, театр формирует некую доселе неизвестную ирреальность как реальность видимую и слышимую, как жизнь сущую, как «ТО, ЧТО ЕСТЬ». Миг сценического времени делается значащим в вечности и кульминирует в себе спрессованное бытие. Дух обретает плоть. Театральная акция реализует себя в организованной нашей волей мистике, ибо «то, что есть», на самом деле отсутствует. И это «отсутствие» как раз и возмещает наша Игра. Следует хорошо понять так называемую театральную суть, чтобы увериться в этом чрезвычайно таинственном и в общем-то всегда до конца неуправляемом процессе: игра – преображает реальность в ее видимость, мнимость; то, чего нет, выражает то, что есть или было. Жизнь театра вытворяется из наших чувств, понятий и представлений о жизни, как таковой, но она ни в коем случае не может быть ее близнецом или копией. Образ, творимый в театре, исключает саму возможность продуцирования и растиражирования объектов, принадлежащих природе. Вот почему быть в театре, у театра и с театром – значит жить еще одной жизнью, столь же реальной, сколь и выдуманной.

Уроки насилия, которым подвергает беременную зрелищем сцену бродяга-режиссер, не отнимают у гуманизма всегда уплывающее неопределимое желание правды, сходное с букетиком вкусной травы, подвязанной перед мордой идущего неизвестно куда осла. Каверзное искусство податливо только тем, кто не знает отчетливо, чего хочет, но желает достичь всего и сразу. Парадокс в том, что каждодневное воспроизведение неведомой жизни соприкасается с вечностью. В повторяемости игры заключается ее ирреальность – театр приходит из ниоткуда и уходит в никуда, как солнечный зайчик в пасмурный день. Утюги фантазии проглаживают несвежие воротнички стареньких пьес, и нечаянно прожженные места источают прелестно вьющиеся дымочки. Можно ли не любоваться этими миражными постройками? Как не приходить в восторг перед конкретно выдуманным структурным миром, живое присутствие которого в нашем сознании есть прямое доказательство явности небытия.

Дымочки рассеиваются, но театр не кончается с нашим уходом из театрального здания. Спектакль фосфоресцирует в чернотах чувственной памяти, побеждает научный тезис о пугающем Миге Времени, в котором наши представления о жизни оказываются сильнее самой жизни. Вот уж когда небывальщина заставляет поверить в свою бытность, вышедшую на сцену с единственной целью: доказать, что собрание мнимостей на ограниченном кусочке пространства (если только оно устойчиво в своей организованности) и есть в конечном счете абсолют правды, то есть Бог. Аккордная смесь уложенных в целесообразную гармонию звуков, деталей, цветовых пятен, актерских личностей, декоративных элементов, движений, переживаний, зрительских изъявлений и прочая-прочая – все это есть лишь метафизика театра, или, говоря точнее, его несусветное существо. Но крохотный дымочек отдельно выполненного спектакля бросает дерзкий вызов всем далеким и близким формам нашего космоса, и смысл жизни в том общепринятом виде, который приоткрыт был нам «рацио» и практицизмом, ставится под вопрос. Загадка и тайна «второго мира» необъяснима для нашего «первого» (и последнего?) мира потому, что мы бессильны узнать то, что не нашего ума дело. Глубокое сомнение в реальности сущего театр превращает в недостойную всякого серьезно мыслящего интеллектуала игру, полную наивности, грез и чудес. Ах, эта мимоходная, мимолетная мистификация!.. Скрытая явность несуществующего вплетена в многоформную нелепицу жизни, на сцене творится и вытворяется некий дурман коллективного и одиночного иллюзиона… Чувства, воля, понимание людей и окружающей жизни, восприятие истории, морали, таланта, живость рассуждения (того или иного), увлеченность собой и другими существами, многообразие смен картин и интонаций, милые шутки и злейшие реплички – все, все, все, что несет в свой зал театр, есть волшебные дымочки, не больше. Пригнувшись под малейшими ветрами, они выравнивают в конце концов свои крученые столбики, струятся и исчезают где-то в вышине, и подчас нет уверенности никакой, что этот газовый наплыв, такой беспечный, продерется через пустоту.

На перекрестке сцены встречаются всевозможные отражения миров, грубых и нежных, и радость этих встреч становится и нашей радостью, горе – и нашим горем. Неотзывчивая скукота плоского, не попавшего на веселый перекресток видения делает театр угрюмым собеседником, бежать от которого надо, бежать, бежать… Услада зрелищем происходит в сердце или где-то около него, у диафрагмы, например… Зритель признается тогда: у меня, говорит, дыхание перехватило… Меньше всего театр действует на

мозги. Театр – как состояние поэтическое – должен прорываться к нашим мозговым центрам, но действие наркотика ограничено, отрезвление запланировано ограниченностью формы «таблетки»… Воздействие сцены имеет «пропускной» характер. Здесь все пролетает, и остается лишь ощущение чего-то когда-то где-то промелькнувшего и исчезнувшего… Но в самом ли деле исчезает мир сцены и – куда?.. «Обнюхивая» только что бывшие в освещении предметы и декорации, бродя по кулисам среди опустевших после спектакля пыльных интерьеров, я будто проникаю в подземелье крематория, где уже сожжены макромиллионы жизней. Здесь даже не пахнет мертвечиной, потому что воздух смерзся в такую прекраснодушную гниль, откуда дорога только в вечный сон, в небыль. Но пустите завтра вечерком откуда-нибудь сверху и сбоку хоть один пронзительный лучик на этот уснувший мир – вздрогнут предметы, оживут декорации, отряхнется пыль, а уж коли еще и актер вдруг выйдет сюда в костюме и гриме, то – пропади пропадом сама смерть, явятся нам такие картины, каких никто пока не видывал и второй раз повидать не сумеет!.. Из всех учреждений людских театр, пожалуй, единственное, где воочию торжествует бессмертие, состоящее из нескончаемого потока мимолетностей. Смотришь ничто, а видишь нечто. Эти пропадания и возникновения, из которых, в сущности, и состоит театральная игра, ведут так называемую борьбу Человека со Временем, в которой Время то и дело умерщвляет отдельно взятого человека, а тот, шутя и играя при этом, каждый раз доказывает, что жив. Каждый спектакль – будто живой человек. И законное исчезновение его со сцены предполагает лишь его перерождение в новый вид жизни, несомненно, следующей «после» этой, уже прожитой. Вот почему так болезненно жутко воспринимаются смерти театров во цвете лет. Этот сходный с убийством мальчика или юноши акт тем и страшен, что нелеп. Искусственное умерщвление живого театра – дело в чистом виде бандитское, требующее суда в высшем справедливом суде. Проломить череп театру, конечно, можно, как и человеку, и он, театр, конечно, умрет, как и человек с проломленным черепом, однако кто, где и когда осудит убийцу? «Ту би ор нот ту би?» – этот выскочивший в театре «вопрос жизни и смерти» обращен в этом случае к окровавленному юнцу, подыхающему на асфальте улицы при всем народе. Театр истребим. И соловьиные язычки не только съедобны, но кое-кому еще и вкусны. Выгнутая под давлением линия хоть и бесконечна, но рвется в слабых звеньях. Плач по сочинению, проткнутому гвоздем… Легкий шабаш испуганного духа… Мелочные претензии творцов друг к другу: «не так надо было!», «не то

сделано», «не туда хожено!», «не перед тем унижено!»… А идиот в зеленом костюме выпускает на вас свой блестящий ножичек и, помахав им для острастки, наносит удар сзади дубиной по голове. О, сколько их, наших смертей, уже было, а мы, живучие ваньки-встаньки, выскакиваем в другом месте, на другой сцене, в другой декорации и в другой пьесе. Театр безусловно истребим. И мы истребимы в театре. И все-таки…

Рождение театра в пространстве и времени призвано видоизменить и время и пространство. И это тем труднее сделать, чем более время закостенело, а пространство зарешечено. Студийный дух противоречит удушью, распространенному официозом, – это дух свободного коллективного творчества, в котором расцветают индивидуальности. Их талантам создаются все условия для полноценного художественного изъявления.

Однако начало 80-х годов прошлого века, как известно, было далеко не самым лучшим временем для начала студийной работы. Запреты и цензурный контроль, административный произвол и бюрократическое давление привели театральное дело к мученичеству и кризису идей и форм. Все лучшее, все совершенное и человечное вынуждено было «пробивать» себе дорогу к зрителю, ибо практически не было ни одного спектакля, созданного на уровне Искусства, который бы не был встречен в штыки чиновничьим аппаратом, уполномоченным решать все вопросы жизни театра: что ему ставить, как и когда.

Да, вот так… Если мне в голову это уже тогда приходило, значит, я был «чужой», «посторонний», как говорят о Холстомере в «табуне», или – там употребляется еще более точное, толстовское слово – «пегий».

Не скрою, студией хотелось заниматься по двум причинам: во-первых, вызвала отвращение работа в театральном официозе, а во-вторых, как говорится, достаточно «во-первых». Говоря проще, не хотелось служить в театре-учреждении, в котором все и вся на каждом миллиметре пространства, в каждую секунду должно было приспосабливаться к чьим-то (не моим) представлениям и приказам сверху. Я, честно говоря, иногда пробовал работать в таких театрах, но видя, как изнывают без настоящего творчества талантливейшие люди, испытывал одно внутреннее желание: бежать отсюда подальше.

Однако бежать-то было как раз и некуда.

Из головы не выходило шутливое изречение Леца: «Ну хорошо, ты пробьешь головой стену. Но где ты очутишься?.. В соседней камере?!» Гениально сказано, но нам от этого было не легче.

Тяжесть ситуации усугублялась тем, что больное общество

интересовалось не диагнозом и лекарствами, а своим внешним видом и алкоголем. Режим – массовый загул с перепоем. Холуйство и хамство поощрялись. Святыни подменивались на псевдятину, из-за чего высыхала вера, истощалось доверие. Пустота заполнялась пустотой.

Когда я думал в то время, какой же все-таки театр нужен властям, ответ возникал сам собой:

– А никакой!

Когда хотелось добиться от чиновников-запретителей, что же все-таки они хотят, ответ был все тот же:

– А ничего!

Именно так, по-щедрински: хочу, чтоб не было «ни-че-го!»… Но это, конечно, идеальный вариант, утопия. Вот почему вместо «ничего» нам преподносилась видимость «чего-то», но вовсе не того, что зовется Искусством.

Таким образом, перед тобой стоял всегдашний выбор: или участвуй во всей этой фальшивой круговерти и становись в один ряд с приспособленцами и рвачами, или – не участвуй. Или лги, как все, или…

Встроившись в «систему», ты мог и преуспеть, заслужить награды и почести, но для этого надо было одно – забыть, что есть стыд и совесть, духовно самоуничтожиться. Постоянный поиск половинчатых средств – как сохранить себя и найти работу, несущую благородный смысл, – выморачивал душу, приводил к усталости физической и душевной. Нельзя сказать, что такой работы не находилось, но настоящего удовлетворения она не приносила, превращаясь в тягостное зарабатывание куска хлеба более или менее честными способами. Это-то и было самым опасным – неминуемая расплата за участие в сером производстве. Вот почему приходилось делать длительные паузы в постановках, искать их в других городах, пробавляться «халтурами» на эстраде, которые, кстати, требовали таких огромных усилий, что никакой халтурой это не назовешь, приходилось искать и брать работу на телевидении, саму по себе интересную, но в общем-то чуждую… Короче, надо было выживать, трудясь «здесь» и «сейчас», поскольку реальность предлагала только это «здесь» и это «сейчас». Однако, какими бы ни были компромиссы, внутреннее «я» не хотело сдавать позиции и превращало тебя в конфликтующую с «окружающей средой» личность.

Наступил момент, когда эта личность начинала выламываться из общего ряда, начинала протестовать, потому что не могла иначе. Малый депрессивный психоз не превращался в большой лишь потому, что творческая личность в период орденоносного застоя жила в этаком духовном подполье.

Теперь, чтобы реализовать себя, личность должна была освободиться от всяких своих связей с официозом, найти единственно возможную форму диалога с обществом. Студия!.. Жизнь не давала других вариантов, – вот почему прежде всего в этой форме нужно было оторваться от участия в забронзовевшем застое, прекратить «обслуживание» профессиональных коллективов своими театральными идеями.

Не лучше ли начать свое художественное дело, в котором попытаться предъявить обществу серию сокровенных, но теперь уже воплощенных замыслов, – пока еще есть какие-то силы, пока не выдохся окончательно в «стране непуганых идиотов», сделавшись одним из них.

Студия!.. Вот оно, спасительное средство, живительное предложение себя в качестве творца, который ничего ни у кого не просит, но – делает, повторяю, свое дело.

Студия!.. Тихое, скромное место, – еще надо найти такое!.. – чтобы не напугать, не всполошить раньше времени своими идеями хозяев, которые будут, конечно, прежде всего бояться… Чего?.. А всего!.. Ох, тут осторожно надо. Тут надо не вспугнуть, а с другой стороны, сразу получить какие-то гарантии, что: а) не будут мешать и б) будут не мешать. Но и эти вещи надо было поначалу скрыть, надо со всем соглашаться, кивать – ведь главное, начать, а потом… Потом дело само поведет!

Да, конечно, не будем забывать, в какое время мы начинали – «время застоя», как теперь о нем принято говорить. Должен сказать, что как это ни парадоксально, но именно это время я считаю самым лучшим для рождения студийного дела. Закон тут таков: чем хуже, тем лучше. Ибо – студия должна изначально находиться в позиции противоборства к своему реальному окружению, в котором изнемогает Искусство.

Студия лучше всего произрастает в условиях полного подавления каких бы то ни было творческих начал, обнаруживая свою неистребимость и волю к жизни. Мне казалось, что сегодня, в 1985 году, когда перестройка провозгласила свободное изъявление художественных сил, студийное дело попадается на удочку самоутверждения любой ценой, имея целью не столько сказать новое слово, сколько воспользоваться ситуацией, чтобы о тебе сказали новое слово. Может быть, я кого-то обижу из сегодняшних новых студий, но все время хочется задать вопрос: ребята, а где вы были вчера, когда не давали, когда запрещали, когда уничтожали нашу духовность? Легко быть смелым, когда дозволено быть смелым. Гораздо сложнее – выжить на болоте, даже в душегубке суметь открыть форточку и проветрить помещение… Мой упрек, естественно, не относится к самым

молодым, к тем, для кого период застоя пришелся на период детства, однако и эти юнцы должны понимать, что студия, в которой они принимают участие, сделалась реальным делом сегодня только потому, что кто-то бился головой об стенку вчера, чтобы ценой синяков и шишек или ценой полного изнеможения все же сделать пролом… и в стене и в своем черепе!..

Речь идет о том, что студию надо выстрадать. Только в этом случае удастся обеспечить стабильность и корневую надежность в ведении дела. К сожалению, театр, будучи искусством мимолетным, то есть появляющимся и исчезающим в пространстве и времени, может быть, более других искусств нуждается в поддержке своего духовного комплекса, в котором любые диссонансы и направленные в разные стороны тенденции не должны носить разрушительный характер. Надо постоянно заботиться об идейно-организационном монолите этики и эстетики, гарантиях цементирующего свойства.

Это тем более важно потому, что неискушенные в коллективной работе девочки и мальчики, страждущие заниматься искусством театра, уже в силу своей юности думают прежде всего о себе, им невдомек, что, только увязнув в деле, прочно завязав себя с ним, они смогут со временем раскрыться индивидуально и тем самым удовлетворить тайные потребности своего «эго». Студия предоставит им эти возможности, но не раньше, чем эти возможности предоставится возможность реализовать. Так что, права, ох права была Нина Заречная, вкусившая в полной мере актерского труда, когда заявила, что в театре надо уметь ждать, нести свой крест и терпеть.

Между тем как раз «нетерпимость» и нетерпение ведут свою разрушительную работу – и не только за кулисами студии, а главным образом, на кухнях после спектаклей, где, собравшись в милый кружок, иные участники сначала искренне разговаривают «об искусстве», а потом, к середине ночи, начинают «выяснять отношения», чтобы к утру, изрядное количество раз поссорившись, снова побрататься, помириться, поцеловаться… Лично мне такая вот «студийность» уже не по душе. К несчастью своему, именно вот такие ночные бдения и сборища в конечном итоге обнаруживали и низкое сплетничанье, и даже предательство людей, которым ты ранее так верил… Студия – это не беседы за чашкой кофе и бутылкой водки, не пустословие разгоряченных исповедей и проповедей, в которые сублимируются амбиции и хамские комплексы иных студийцев, это прежде всего – общая приверженность к искусству, способность к самой черной работе во имя коллективного дела. Тут нет места для эгоцентрических заявлений себя в театральном

развитии студии, – если у людей нет взаимной заинтересованности друг в друге и – смею сказать – в своем лидере – гиблое дело, «подохнет» ваше участие в нем, а театр… театр только выиграет, освободившись от хоть и талантливых лиц, но теперь для дела вредных, ставших балластом, тянущих в сторону или вниз.

Ведь студийность не есть самоцель, эксплуатирующая молодежный энтузиазм и желание утверждения во что бы то ни стало для личностей рьяных, но еще не вполне созревших. Студийность – всего лишь средство создания нового искусства. Или – точнее – искусства нового. А если мы употребили слово «искусство» не всуе, то должны прежде всего свою донкихотскую поглощенность делом театра отмерить несуетной формой духовного бытия. Для меня и нас – я имею в виду своих сотрудников и друзей – студийность возникла от полной безвыходности, от невозможности реализовать свои заветные театральные идеи самым кратчайшим способом. Надо понимать, что в условиях болотного застоя, в котором погрязла страна, студийные занятия были, пожалуй, той единственной лазейкой, по которой проходила, пыталась пройти к небу, наша театральная душа. Вопреки превратностям судьбы создавались миры, в которых игрою нашего воображения отстаивались самые драгоценные, может быть, человеческие ценности, – а вокруг глухота и немота официоза, делающего вид, что нас нет на свете, не признающего ни наших достижений, ни наших ошибок, иные из которых стоили не меньше, чем положительный опыт. Впрочем, замалчивание и сегодня продолжается, хотя это, я бы сказал, «шумное замалчивание» – то есть количество журнальных полурекламных оценок не переросло пока в качественно иную, глубокую серьезную критику. Упоминание и рекламность превалируют над анализом и раскрытием секретов мастерства. Театроведения – грамотного и честного – маловато. Значит, театральная атмосфера ущербна и гнетуща для творца. Однако… Если вчера обыватель морщился, попадая в студийный подвал, из-за неудобства кресел (спинок нет, лавки какие-то!), то сегодня ему здесь «больше нравится», ибо он прикоснулся к чему-то таинственному, незнакомому, экзотичному. Теперь он готов нас похлопать по плечу, «сострадая» нашим трудностям. Он нам не чужд, видите ли. Он дружески к нам расположен, представьте себе. Он только против излишних мудрствований и тонкостей, однако никогда не скажет вам об этом прямо. Наоборот, если вы немножко сумеете пощекотать его псевдонервный конформизм, он с удовольствием расскажет вам потом о своих «впечатлениях», о том, что ему (ей) «понравилось», – не будем попадаться на эту

удочку, далеко не все зрительские комплименты искренни, частенько вам говорят «хорошие» слова люди, далекие от вашего духа, а после спектакля это расстояние, дай бог, если не удвоилось.

Между тем студийность должна иметь (или воспитать) своего зрителя. Не надо, чтоб он обязательно был умным, гораздо важнее, чтобы он был порядочным человеком. Искусство не должно быть рассчитано на подлецов. Оно рассчитано на распознание подлеца. На открытие, что есть добро, а что зло. Вот почему надо всегда надеяться, что зрительный зал сплошь и рядом состоит из самых лучших людей на свете, способных понять в театре то, чего они никак не могут распознать в жизни. Наша вера в это должна быть чрезвычайно наивной, ибо наш спектакль есть не более, чем попытка что-либо объяснить человечеству, страждущему истины, но не знающему, как она, эта самая истина, выглядит. Театр делает усилие, чтобы убрать это недоразумение. Он тем и привлекателен, что способен из путаницы мыслей, чувств, творимой на сцене, вытянуть нити простых и сложных истин, меняющих наше общее представление о жизни.

К сожалению, театральный официоз не в силах выполнить эту задачу на должном уровне. Постоянно делая вид, будто здоров и процветает, он, конечно, создает видимость верности Искусству, но, будучи отделен от жизни, про которую ничего не знает и знать не хочет, впадает в этакое вселенское вранье, теряет стыд и совесть. Вот почему противостояние Студии театральному официозу – не момент, не временное явление, а вечный конфликт безумства творцов с расчетом конформистов.

Вспоминая сегодня мой первый разговор с директором Центрального Дома медработников в его кабинете, где только что произошло наше знакомство, я перебираю в памяти те сорок вопросов, которые я ему задавал вкрадчивым голосом: а это можно?.. а то?.. а как?.. и сколько?.. кто да что?

Самое удивительное, что на все мои вопросы – все до единого! – я получил тогда только положительные ответы. Я даже, помнится, немного разочаровался: где-то в глубине души дремала мыслишка – мол, если меня что-то не устроит, повернусь и уйду!.. Гордо так!.. Дерзко!.. И пусть у меня не будет театра, о котором я мечтаю, но зато я буду знать, почему у меня его нет, ах, я несчастный, ах, бедный, опять мне не дают, опять меня затирают!..

Нет. К счастью, директор не дал мне возможности увильнуть в последний момент, и наша договоренность вступила в силу, поскольку, о чем бы я ни спрашивал хозяина, ответами были

слова: «да», «пожалуйста», «сделаем», «можно», «конечно», «а почему нет?», «согласен», «хорошо»…

Но как поется в песне: «Хорошо-то хорошо, да ничего хорошего!..» Вот тебе и застой!.. В самом центре Москвы, на улице Герцена я получаю реальную возможность делать свой студийный театр.

– Дайте, пожалуйста, ключ! – дрожащим голосом вымолвил я. – И пойдемте смотреть наше будущее помещение.

Через минуту я с ужасом взирал на крохотное, абсолютно не приспособленное для каких бы то ни было представлений помещение конференц-зала.

Но отступать уже было некуда. Согласие было дано.

Был сентябрь 1982 года.

* * *

Все заповеди, которые я заповедую
вам сегодня, старайтесь исполнять,
дабы вы были живы и размножились…

Священное писание. Второзаконие. Глава 8. Предостережения и увещевания

…У входа в Центральный Дом культуры медицинских работников, который разместился в самом центре Москвы, на улице Герцена, было вывешено объявление, весьма скромное и неброское на вид. Оно извещало прохожих о приеме в новый театр-студию, целиком и полностью действующую на самодеятельной основе.

А в ноябре 1985 года исполком Моссовета вынес решение о проведении в Москве социально-экономического эксперимента «Театр-студия на хозяйственном расчете», и Народный театр-студия «У Никитских ворот» Центрального Дома культуры медработников в числе других новых московских театров-студий получил статус профессионального театра.

Между этими двумя событиями, конечно, прошло не так уж много времени. И тем не менее – «дистанция огромного размера». «Кровь, пот и слезы», коллективно пролитые, и – сигнал сердцу своему: не надорвись, только не надорвись!..

Что же произошло?.. Какой путь проделан любителями, ставшими профессионалами?.. Что способствовало принятому решению? И что мешало?.. Зачем?.. Для чего?.. Почему и кому «это все» надо было?.. Правильно ли сделан выбор и, вообще, нужно ли было его делать?.. Какова связь между тем, что

происходит и происходило в нашем профессиональном и любительском Искусстве?.. Нужно ли крепить эту связь?.. И как конкретно это делать?..

Наконец, что за спектакли были созданы студийцами и в чем их эстетические и идейно-художественные достоинства?.. Каково кредо коллектива, идущего на смелый эксперимент? Как время перестройки повлияло на судьбы и биографии людей, поначалу, что греха таить, и не помышлявших о своем «взлете»?.. Как, по неизбывной мечте К. С. Станиславского, этика здесь срослась с эстетикой? И где, по каким причинам между ними все же пролегла ржавая трещина?

Эти и тысячи других вопросов, связанных с «переходом на хозрасчет», будут затронуты в нашей книге, главная задача которой – поделиться собственным опытом режиссера, драматурга, руководителя коллектива, ранее самодеятельного, теперь профессионального. Хочется рассказать, не тая ничего, как возник новый московский театр – ведь до сих пор, если честно, не так часто бывало подобное!..

Так называемое «перерастание» студии в театр есть процесс сложный и невероятно противоречивый. Действительно, тут нет рецептов, годных для всех подряд. И все же – пример подан, опыт, вероятно, поучительный для многих, имеется. Важно не забыть какие-то мелочи и детали, но еще более важно – поразмышлять и сделать выводы относительно всего студийного движения, получившего в нашей стране в последние годы столь широкий размах, что даже самые солидные, авторитетные (а иногда и закостенелые в своих интересах) критики только и говорят, только и пишут сегодня о том, о чем раньше они в силу своего незнания, а может быть, некоторого пренебрежения никогда не говорили и не писали. Наблюдается своеобразный театральный «бум», в центре которого студийные работы. Именно они часто провозглашаются событиями, достижениями сезона. Именно они становятся заметными явлениями нашей многообразной театральной жизни. Почему?..

Что заставляет толпы зрителей идти в эти плохо оборудованные полуподвальные театрики?.. Разве мало им малых сцен?.. Что привлекает их на этих крохотных подмостках?.. Видимо, новое театральное мышление, свежие сценические идеи, неожиданность и глубина серьезных художественных решений… Сегодня, можно смело об этом сказать, некоторые новые театральные студии идут в авангарде нашего театрального процесса, во многом задают тон в атмосфере, сложившейся в результате социальных реформ.

Вот почему отдельный опыт одной из студий нуждается в

анализе. Ибо сегодня наш «пример» – это не только пример для подражания, но еще и предупредительный опыт, зовущий к обязательной ответственности и зрелости тех творцов, которые, возомнив о себе, могут на своем трудном пути в искусстве, так сказать, наломать дров, проявив этакую неадекватность своих желаний и своих реалий. Может быть, именно наш опыт сделает доброе дело – поможет тем, кому надо помочь, и остановит амбиции тех, кто пока не достоин профессионального статуса, но сам этого не сознает.

Впрочем, только через собственную практику создания коллектива, через конкретно выраженное в наших спектаклях творчество и возникает глубинное осознание того, что с нами уже произошло и что нами ожидается в ближайшем будущем.

Итак, рассказ про нас… Конечно, он будет лишь надводной частью айсберга – восемь девятых глыбы окажутся скрыты от глаз, да и в суете сует студийного продвижения так много ежедневно, ежечасно прибавляется, что тут вместо моей весьма склеротической памяти требуется аналитический взгляд на только что промелькнувшее прошлое. Увы, попытка понять себя требует к тому же, чтобы этот взгляд был изнутри, но как тогда избежать субъективности в самооценках?!.

Отчетливо понимая, что говорить о самом себе есть признак испорченности и дурных представлений о том, что можно, а чего нельзя в театре, позволю себе только некий процесс постижения смысла (а иногда и бессмыслицы) действий собственных и коллективных. Иногда чрезвычайно полезно разобрать собственный беспорядочный архив – для дисциплинирующей будущей проверки правильности пути. Таким образом, эта книга обнаружит не только так называемые победные результаты нашего студийно-театрального творчества, а скорее приведет автора к этакому публичному самоистязанию. Что ж, будем надеяться в этом случае только на одно – пусть при этом не пострадает наше достоинство, а сомнения, которые естественным образом должны быть выявлены вместе со сделанными ошибками, не приведут к духовному разладу между нами и нашим художественным волеизъявлением в театральном труде.

АЗБУКА ТЕАТРА

С чего же начинается студия? С вешалки? С объявления о наборе? Или, может быть, с художественной идеи того, кто вывесил это объявление?

Формально, конечно, с объявления о наборе… Но

естественно, что прежде, чем вешать объявление, будущий руководитель должен задуматься хотя бы наедине с собой: чего он хочет и что он может? Надо сразу прикинуть, какого стиля, какой художественной концепции ты будешь придерживаться.

Помните, когда Станиславский и Немирович-Данченко встретились друг с другом, – им было о чем поговорить. И не просто поговорить – сговориться. Конечно, в дальнейшем потребовались десятилетия для того, чтобы детализировать этот первый разговор. Но если бы, представим себе такое, в ту первую встречу эти два художника не сумели бы сговориться, не сумели бы понять друг друга, не сумели выявить в достаточной степени свое личностное понимание жизни, искусства, то – подумать страшно! – не было бы МХТ, то есть не было бы того явления, которое определило во многом развитие театра в XX веке!..

«Театр начинается с вешалки». Но студия начинается с вопроса: «На какие деньги эту вешалку купить?» И где хранить ключ от того помещения, где будет стоять вешалка? Потому руководитель любого студийного коллектива сразу, изначально, погружается в одновременное решение как сугубо творческих, так и сугубо организационных задач.

Я не случайно заговорил о ключе… Мне кажется, что очень важно иметь свое помещение, свой уголок, в котором хозяевами будут только студийцы. И никто другой. Студия, с одной стороны, требует замкнутости, отгороженности, если хотите, иногда отрешенности и келейности в своей работе. С другой стороны, она должна всегда держать свою дверь открытой.

Но может ли начинающий жить театр ставить перед собой большие, максималистские задачи? Например: открыть в искусстве что-то новое? Или он обречен повторять пройденное? Мне кажется, художественное открытие не может быть самоцелью. Нельзя говорить себе: я поставлю спектакль, и все увидят, какой я гений… Это смешно и глупо. Художественное открытие возникает само собой, прежде всего в оценке зрителей. Да что зрители… И профессиональные ценители, критики, не всегда могут сразу разобраться в ценности открытия, бывают порой и глухи, и слепы.

Но рассчитывать во всяком театре, а тем более в студийном, что в случае неудачи можно спрятаться за мысль, что тебя, мол, не понимают, а ты, мол, гений, создавший нечто исключительное, – ошибка.

Любительский театр – это трамплин для прыжка в будущее, в неведомое. И конечно, основные «открытия» будут потом. Хотя, вполне вероятно, что и на ученической сцене могут быть достигнуты полноценные результаты, сделанные скорее как

открытия для себя и в себе, что, может быть, и является на этом этапе самым ценным…

Итак, задачи студии продуманы, объявление о наборе висит. Как должны строиться творческие приемы, «экзамены»? Как выработать критерии отбора ребят? Или, может быть, распахнуть двери для всех желающих, как это часто делается во многих студиях?

Я убежден в одном: ни в коем случае нельзя принимать в театр, и даже прежде всего – в любительский театр, всех подряд.

В юном возрасте – и это надо учитывать – ребята вообще склонны к постоянной игре. К самоутверждению с помощью бытового лицедейства. Сцена обладает удивительным свойством – укрупнять все, что на нее попадает. Высвечивать и просвечивать насквозь человеческую личность… И если актер пуст, если за душой у него ничего нет (а это нередко свойство кривляк и бытовых хохмачей), сцена выдаст его с головой.

Однако весь мой опыт говорит о том, что все дальнейшие психологические катаклизмы, болезни студии коренятся именно в неправильно сделанном наборе. Потом театр обязательно окажется как перегруженный корабль – вот-вот развалится и пойдет ко дну. И все из-за того, что на его палубе скопилось большое количество лиц, которых не следовало бы подпускать к театральному плаванию…

Кто же пришел в театр-студию «У Никитских ворот» на тот самый первый прием?.. Кто был принят в коллектив? К моему изумлению, буквально с улицы пришло человек двести… Отобрал я по конкурсу около 50. Это были люди самых разных профессий – прежде всего врачи и медсестры (Дом-то медработников), учитель, инженер (по совместительству работавший… сторожем в баре), рабочая молодежь – кузнец, слесарь, подсобница в булочной… Ну, где среди них будущий Михаил Чехов или Алиса Фрейндлих?!.

На первый прием привалил, так сказать, молодежный городской «люмпен».

– Вы кем работаете?

– Никем.

– А вы?

– А я – мойщик мочи а телефонах-автоматах на станции метро «Первомайская»!

Очень приятно было услышать такой ответ. Но самое интересное происходило дальше: тот, кто работал «никем», начинал читать нам всю мировую поэзию от Еврипида и Гете до Эзры Паунда и Олега Чухонцева… А «мойщик мочи» вдруг оказывался религиозным человеком, собирателем уникальной

коллекции классической музыки…

– Вы кем работаете?

– Дворником.

– А сколько вам лет?

– Восемнадцать.

– Ну, почитайте что-нибудь…

В этом месте я сжимался в предчувствии, мягко говоря, слабеньких стишат на пошленькие темы.

– Тютчев, – слышал я из уст восемнадцатилетней дворничихи. – Стихотворение «Рим».

Кстати, читали обычно плохо. Но зато – Тютчева, Шекспира, Цветаеву, Рильке… А вот в 60-е годы, когда шли приемы в студию «Наш дом», как правило, читали Евтушенко и Вознесенского. Но – зато хорошо. По крайней мере, осмысленно. Здесь же неумелое чтение свидетельствовало о какой-то невероятной тяге к культуре, желании молодых освоить вечные ценности, пока непонятной, но такой божественной силе Искусства. Поскольку первый прием проходил в течение нескольких вечеров, я быстренько привык к этому уровню, и когда вдруг одна из поступавших объявила Кобзева, меня от неожиданности аж передернуло…

Только спустя какое-то время я понял, что социальный «срез» пришедших на прием в театр-студию молодых людей надо было бы изучать и делать научные выводы. Ибо, представленные совершенно случайно, они выражали закономерность, которую мне во что бы то ни стало надо было понять. Чтобы работать с ними дальше, надо было делать театр вместе.

Я сознательно открывал двери для всех и делал прием, так сказать, гласно, ибо все абитуриенты видели друг друга, становились сначала зрителями этакого импровизированного концерта, а затем, пока атмосфера это позволяла, я переходил к этюдным заданиям, и эта часть приема, конечно, становилась самой интересной. Здесь-то по-настоящему и раскрывалась каждая личность. В общем потоке оказывались видны индивидуальности, пытающиеся творить на наших глазах.

Театр из ничего возникал уже в этот момент, когда главным в экзамене на выявление творческих способностей становилось задание сделать этюд… Предпочтение при приеме я отдавал тем, кто был находчив в импровизациях, кто не сникал, а действовал, кто был на сцене осмысленно контактным, творчески открытым на Событие.

Очень важны были для меня, и многое в человеке проясняют, так называемые «этюды с подпусканием», когда я втайне от тех, кто «экзаменуется» на сцене, предлагаю сидящим в зале (не

только поступающим в студию, а иногда и студийцам «со стажем») подключиться к участникам этюда, причем неожиданно для них, и тем самым резко изменить ситуацию на сцене… И не просто произвольно подключиться, а имея определенное задание, нарушающее сложенный самими участниками сюжет.

Такой игровой способ этюдных импровизаций позволяет проверить, истинно ли свободны в проявлениях на сцене те, кто вел себя раскованно в ситуациях, которые они сами запланировали. А с другой стороны, он позволяет «раскрутить», раскрепостить тех, кто может быть, одарен, но сначала чувствует себя скованно, зажато, неуверенно. Кто стесняется и стыдливо замкнут…

Я с «садизмом» продолжал терпеливо выжидать, когда же, когда же, ну, когда же возникнет, наконец, миг, в котором можно все-таки уловить что-то стоящее. И что самое удивительное, этот миг рано или поздно обязательно наступал, – кризисный период куда-то отступал, и вот, вот же… Ритмы импровизации возвращали действо к искусству, не боюсь употребить это слово в отношении начинающих актеров, делающих буквально свой первый шаг, да не шаг – шажок – уже не в одиночку, а в нашем общем деле.

Ошибался ли я тогда, на первом том наборе?.. Да, конечно, – и последующие годы совместной работы с этими ребятами показали, что такие ошибки были. «Навозну кучу разрывая, петух нашел жемчужное зерно», – именно феномен открытия могучего таланта во внешне заурядном человеке производил колоссальный эффект. Иначе почему я столько раз потом слышал один и тот же вопрос, замешанный на восторженном потрясении: «Скажите, а где вы нашли эту гениальную девочку… и этого удивительного мальчика?» И не было большего удовольствия для меня с лукавой улыбкой отвечать:

– Сами пришли… С улицы!

Мы часто слышим выражение «талант – это редкость». Чепуха! Количество талантливых людей огромно. Беда лишь в том, что талант зачастую рождается и живет в условиях, ему противопоказанных. Талант транжирится в суетной возне, утрачивает свою божественную силу и гибнет. Потому что, как правило, он оказывается беззащитным перед лицом невежественной власти, которая только и занимается, что его уничтожением. Талант не приспособлен ни к интригам, ни к самосохранению. Ему чуждо чувство опасности, ибо от природы он наивен и никогда не верит до конца в злонамеренность ближних. Талант – это моцартианская щедрость изъявления и пушкинская свобода самовыражения.

Я бывал тысячу раз свидетелем того, что человек, которого никак нельзя сравнивать с Моцартом и Пушкиным, в процессе своего творчества на какой-то миг делался не менее великим, то есть делал то, что никто в мире в этот миг так не сумел бы…

Студия есть место, где обыкновенный, с виду заурядный человек в короткое время благодаря своему доселе дремавшему таланту, энергии, преданности коллегам превращается в священнослужителя, душа которого летит к нам как божественная птица.

«Ибо земля сама собою производит сперва зелень, потом колос, потом полное зерно в колосе.

Когда же созреет плод, немедленно посылает серп, потому что настала жатва» (Евангелие от Марка. Глава 4, 28, 29).

Но вот труппа набрана. Все перезнакомились, привыкли друг к другу. Теперь очень многое зависит от того, как сложатся взаимоотношения руководителя и его студийцев, от этики отношений внутри только что созданного коллектива, еще не ставшего ансамблем.

Будем помнить: твердые волевые решения руководителя опираются только на общие интересы. Причем его личность получает авторитет только в сумасшедшей студийной работе. Только при максимальном соблюдении нравственных норм и при нравственных целях. Стоит руководителю хотя бы чуть-чуть сфальшивить, как это мгновенно будет почувствовано всеми. И, рано или поздно, последует расплата.

Лидер студии напоминает легендарного Крысолова из Гамельна, чудесная дудка которого завораживала своей музыкой крыс и мышей, уводила их за пределы города. Но символичен сюжет мифа: когда Крысолову не заплатили, он обиделся и увел за собой из города всех детей. Так что искусство может увлечь настолько, что судьбы людей резко изменятся.

В первые дни существования нового коллектива я присматривался к ребятам, они присматривались ко мне. Важно начать весело. В этом климате рост всегда происходит более быстрыми темпами. «Юморизм», шутка делают свое дело, воспитывая личность в ее свободном изъявлении, раскрепощают душу… К сожалению, режиссеры далеко не всегда это понимают.

В иных студиях дисциплинарный режим превалирует над творчеством. Мы должны помнить, что дисциплина есть только средство. Но сама по себе никак не может заменить содержание нашей деятельности.

Делая ставку на человеческую личность, мы должны ожидать от этой личности сознательного внедрения в наше общее дело и ответственности каждого перед каждым. Другими словами,

студийная этика зиждется на взаимных договоренностях честных людей друг перед другом…

Конечно, студии нужны горящие глаза, но только в том случае, если эти глаза – следствие не строгости, а свободного творчества.

А горящие и пустые глаза – это страшно вдвойне. Бывало, ох и часто бывало, так, что коллектив с колоссальным энтузиазмом и рвением делал вещи, которые на поверку оказывались совершенно бессодержательными, лишенными глубины и правды. Ну, скажем, ставил театр патриотический спектакль, да еще к знаменательной дате, а выбор материала никак не оправдан внутренней работой, духовным поиском. Спектакль – театральная пустота. А ведь нас еще в школе приучали лгать, говорить не от своего имени. Достаточно вспомнить пресловутые пионерские приветствия всяким съездам и торжествам. Детская душа податлива. Найти отзыв в детском сердце человеку бывает чрезвычайно легко. Именно поэтому руководитель студии должен сто раз подумать, куда и зачем он зовет детей. Искорежить детскую душу неправдой – значит дать ей неправильное представление о нашем обществе и о нашей жизни.

Вот почему студийная честность, студийная искренность, студийная гласность – закон непререкаемый.

Студийная этика, студийная мораль являются священной традицией великого русского искусства, завещанной нам Константином Сергеевичем и Евгением Багратионовичем. Мир театра обязан возвратить себе чистоту и бескорыстие, подвижничество и свет, традиционно присущие всему лучшему, что было и есть в нашем искусстве.

Поначалу в Дом медработников для занятий в театре пришла густым потоком рабочая молодежь. Но чуть позже – два профессора, доктора наук, три кандидата, ученые, один лауреат Государственной премии. Зачем, спрашивается, для чего они пришли в театр? Крайне сложно ответить на этот вопрос, – уж очень разношерстная компания подобралась, но ведь это-то как раз и есть показатель столь мощного в нашем обществе интереса к театру, к специфической форме самовыражения. И все-таки краткий, но очень емкий ответ был получен:

– Для души.

У этих самых разных людей была общая великая тяга к художественному выявлению своих самых сокровенных чувств и мыслей. Эти люди знали про себя не все, но им хотелось восполнять непознанное через творчество, через свободное и ответственное изъявление своего «я» в коллективе, где, по выражению Вахтангова, «все друг другу – друзья» и есть, была

обретена высокая гражданская миссия их жизней. Они почувствовали себя здесь не одинокими, их судьбы сплелись в неразрываемые узлы. Они еще не знали, что, сделав этот важный в судьбе шаг, они резко поменяют не только свой режим дня и ночи, но – уже после первой премьеры! – будут изменены сами их представления о жизни и смерти. И их талантом и вдохновением будут охвачены сотни, тысячи других людей, которые еще будут завидовать им, восхищаться ими…

Александр Петрович Мацкин был не просто внимательнейшим зрителем театра своего времени, но и проницательным критиком, зафиксировавшим историческую диалектику театрального процесса в первую четверть нынешнего века. Его описания этого процесса мне кажутся сверхзлободневными, хотя относятся к революционным годам: «С каждым днем студий в Москве становилось все больше и больше, и Вахтангов опасался этого неконтролируемого роста и связанной с этим моды. Он придумывал разного рода барьеры. Сложное ступенчатое построение внутри студий – иерархию в членстве. Долгий путь к публичности. Уставные строгости. Обязательность санкций, вроде периодических чисток. Ему претил малейший намек на муштру и казарму, несмотря на то что организация студий под его водительством была до мелочей регламентированной, со многими запретами, обойти которые казалось невозможным. Его упрекали в том, что он взял для своих студий монастырский распорядок, он отшучивался – ведь его монастырь был веселый, отзывчивый ко всякому проявлению юмора и далекий от проповеди аскетизма».

В этом рассказе для нас поучительно все, так как манифестирует методологию ведения студийного дела лидером, хотя некоторые из предложенных Вахтанговым «барьеров» я бы считал для своего коллектива абсолютно неприемлемыми. Например, «иерархия в членстве» – что это?.. В театре-студии «У Никитских ворот» ничего подобного просто невозможно было себе представить.

«У любительства, – пишет Мацкин, – много пороков, и самый главный – доступность сцены, ее незащищенность от самозванства, пошлости, профанации». Что и говорить, верное наблюдение. Но является ли спасительным от действия «главного порока» предложенный Вахтанговым долгий путь к «публичности»?.. Слов нет, торопиться не следует. Скажу резче: всякий неподготовленный выход на сцену есть позорное бесстыдство того, кто мнит себя готовым художником. Однако где, в каком именно месте прочерчена граница уровня мастерства, да и есть ли вообще такая граница?..

Мне кажется, что искусственное «придерживание» студийцев не будет способствовать повышению их мастерства, а только увеличит их страх перед выходом на сцену. Вот почему начало должно, с одной стороны, не затягиваться, а с другой, быть совершенно обоснованным.

За счет чего достичь такой обоснованности?.. За счет попытки решить задачи, которые на первый взгляд кажутся не по плечу. Чем глубже и серьезнее работа, тем дальше от нее отстоит начинающий актер. Именно это прекрасно, ибо уже в первом выходе на сцену он должен состояться не столько как актер, сколько призванная к артистизму художественная личность. Юный артист сам не должен подозревать, что решает на сцене сложнейшую задачу. Он должен просто-напросто быть озабочен, чтобы ее решить, и этого вполне достаточно. «Самозванство»?.. Но смотрите, смотрите внимательней на этого мальчика… Только что он выглядел беспомощным, а сейчас – смотрите же! – уже делает чудеса! Я считаю, что юного, пока ничего не умеющего актера надо погрузить СРАЗУ, немедленно после его поступления в студию, в атмосферу Искусства, и хорошо, когда он на первых порах растеряется, – его испуг пройдет, как только он начнет выполнять правильно поставленную задачу, которая, повторяю, должна быть ему обязательно не по силам.

Я называю этот метод «методом щенка». Он еще не умеет плавать, но мы вывезем его на лодке на середину озера и бросим в воду. И щенок поплывет!.. Хочешь не хочешь, но он достигнет берега!.. Начинающий актер должен испытывать непосильные нагрузки, сходить с ума от предъявленных к нему требований, – только в этом случае есть надежда получить приемлемый результат.

Я горячий сторонник метода, который отрицает медленную постепенность в росте мастерства, длительную поэтапность переходов от простого к сложному. В условиях студии начинающему актеру предлагается сразу такая высота планки, взять которую он обязан в кратчайшие сроки, потрудившись до седьмого пота, поставив личный рекорд.

Многим такой подход казался авантюристичным. Но это был взгляд со стороны и к тому же приросший к привычным воспитательным догмам. Сей скепсис строился на уверенности, что «люди с улицы» не могут быстро стать актерами, какими бы ухищрениями и опытами с ними ни занимался их режиссер-педагог. Жизнь показала, что скепсис оказался напрасным. И авантюризма никакого допущено не было. Потому что работа в театре-студии «У Никитских ворот» шла изначально при всей якобы случайности и импровизационности учебного процесса,

расчетливо и по плану.

«Монастырь был веселый» – эти слова можно было бы адресовать и нашему только-только себя заявившему коллективу.

Действительно, первейшая цель, которую я себе поставил, – максимально рассвободить всех участников, придать атмосфере репетиций чуть взбалмошный, непредсказуемый характер. Без спешки, но и без минуты простоя налаживалась студийная атмосфера первых недель нашего существования, в которой происходило как их знакомство друг с другом, так и мое – с ними. Меня поражала этакая полнейшая беспечность молодых людей в отношении своих бытовых и житейских устройств. Казалось даже, что кое-кто этим бравирует, подглядывая исподтишка за моими реакциями, – мол, как тебе мои ответы?..

Вот типичный разговор:

Я. Таня, извините, где вы будете сегодня ночевать?

АКТРИСА. У подруги, Марк Григорьевич.

Я. Понятно. А завтра?

АКТРИСА. И завтра у подруги, Марк Григорьевич.

Я. Понятно… У другой подруги или у той же самой?

АКТРИСА. Могу у другой. А могу и у той же самой.

Я. Понятно. Ну, а послезавтра где?

АКТРИСА. Послезавтра?.. Я еще не думала об этом, Марк Григорьевич. Но опять же у подруги. У третьей.

Я. Понятно. Извините.

АКТРИСА. Что вам понятно, Марк Григорьевич?

Я. Что у вас хотя и нет прописки в Москве, но зато полно подруг, у которых можно ночевать. Но ведь когда– нибудь все подруги кончатся и вы будете ночевать на вокзале…

АКТРИСА. Почему «буду»?.. Да мы вчера на вокзале ночевали.

Я. Кто это «мы»?

АКТРИСА. Мы с подругой.

Я. Понятно. Мне про вас все понятно. Одно мне только непонятно…

АКТРИСА. Что?

Я. Где вы будете, не имея московской прописки, ночевать послепослезавтра?

АКТРИСА *(делает большие глаза и заливисто смеется)*. Марк Григорьевич!.. Да вы что… забыли? После-послезавтра – Новый год!

И сияющая 19-летняя особа, не имеющая в данный момент не только самой прописки, но и паспорта, который она где-то давно потеряла, улетучивается после репетиции в ночь в неизвестном мне направлении. А я остаюсь в глубоком раздумье по поводу

этой легкости, с которой живется в энергетически насыщенной молодости, и завидую… завидую этой странной бесшабашности, в которой пока неизвестно чего больше – поверхностного перепрыгивания с кочки на кочку или самой свободы.

Что ж, жизнь покажет… не будем забегать вперед… Студия – это долговременное испытание всех человеческих свойств, и будет, обязательно будет еще в жизни этой актрисы – кстати, суперталантливой девочки – момент, когда все окончательно прояснится.

Театр – это своеобразная «промокашка», в нем человек проявляется весь без остатка, в него нельзя приходить пустым.

Начав с этюдов и упражнений, мы начали строить здание студии не на песке, не на болоте. Мы роем котлован и закладываем в него фундамент, без которого будущие стены рухнут при малейшем ветре. И если в фундамент будет заложен не хлипкий материал, а «человеческий бетон» – студии быть! Так что от этих первых месяцев зависят целые годы. Рассуждая таким образом, я пришел к мысли, что лучшей литературной основой для нашей первой работы могут стать «пестрые» рассказы Антона Павловича Чехова.

В чем же я видел выгоды этого выбора? Ну, во-первых, это «большая литература». Во-вторых, эти рассказы, как правило, короткие. В-третьих, остросюжетные. В-четвертых, изобилуют изумительными разнообразными человеческими характерами, юмором, трагикомическими красками. Рассказы Чехова в студийном прочтении могут быть выражены свободным языком современного театра. Здесь уместны и лихая экспериментальность, и глубинная традиционность. Здесь нужен и психологический анализ, овладения которым требует именно начальный период студии. И здесь же могут проявиться в полной мере и какие-то неожиданные, полные поэтизма театральные решения. Разве не заманчиво?

«только тогда человек станет лучше, когда мы покажем его таким, каков он есть», – как же современна позиция А. П. Чехова!

При выборе рассказов Чехова для первого спектакля я рассуждал так. Многожанровость рассказов – от бытовых зарисовок до трагикомического гротеска – поможет, как ничто иное, раскрыться индивидуальности наших актеров. В процессе постижения огромного мира Чехова студия встанет в полный рост. Покажет все, на что способна именно в момент своего рождения. И таким образом, учебные задачи будут в монолите с задачами творческими.

На этом этапе даже какая-то ошибка или неверное решение будут также чрезвычайно поучительны!

Чтобы самолет полетел, ему надо разбежаться. А чтобы разбежаться, необходимо сделать все, чтобы и взлетная полоса, и мотор были в безукоризненном состоянии.

Первый спектакль – это не только обещание, но еще и испытание. Им будет проверена крепость и надежность самой сути студийного организма. Вот почему так важно уничтожать любые бациллы уже на старте.

Если в первом спектакле у нас будет пошлость, если в первой постановке в полную силу не проявятся гражданские, человеческие и эстетические позиции студии – можно с уверенностью сказать, что ее судьба будет печальной. Стоит ли городить огород, если первый же блин – комом?

Конечно, бурно и ярко дебютируя, следует помнить, что дальнейшая судьба студии – это не спринтерская дистанция, а марафон, да еще и с барьерами. Бег на месте – позор для студии, а чтобы двигаться с хорошей скоростью, надо сначала научиться элементарно ходить.

Воспитание классикой принесло в нашу студию особый дух честности и возвышенности чувств и мыслей.

Каждый студиец, столкнувшись с миросознанием великого писателя, так сказать, лицом к лицу, обрел как бы нового поводыря в жизни, укрепился в собственных нравственных основах. Чеховская проза, пришедшая на сцену и здесь заново коллективно прочитанная, сделала свое благородное дело, – любовь к театру будто пронизалась самой любовью к Родине. И произошло чудо: самодеятельные актеры очень скоро перестали кривляться, начали партнерствовать, играть не слова, а действие… Главным для них сделался его величество Автор, и собственное самоутверждение перестало быть конечной целью. Да, это были счастливые дни – премьера первого в жизни спектакля. И не верилось никому, что совсем недавно мы – никто! – не знали друг друга.

Но дальше сразу стало неимоверно трудно. Людей в студии много, а в качестве второй по счету работы была выбрана «Бедная Лиза» (по Н. М. Карамзину), в ней заняты всего четыре человека. Стал мудрить со вторым составом, с третьим… Ошибся!.. Студийная этика не выдержала соревновательных норм. Начались непредвиденные обиды, взаимная ревность, которую легко в театре спутать с проклятой завистью. Ох, как же тяжело в тот момент пришлось всем!.. С какой внимательностью и тонкостью надо было доводить наш общий труд до второй премьеры, чтобы тактично и в то же время принципиально снять напряжение и ничем не омрачить радость творческой победы. Это был замечательный урок студийной нравственности, который нам

преподала сама жизнь. Студия учит не только мастерству игры, она беспощадна к эгоцентризму и мелкоте чувств в человеческих взаимоотношениях. К счастью, мы выпутались – правда, с потерями – из ситуации, которую сами создали. И это еще одно доказательство тому, что студийное дело – по сути, чистое дело. Вместе с тем оно живое и потому не свободно от сотрясений.

В работе над «Бедной Лизой»
Из режиссерской тетради

Раньше «Бедную Лизу» Карамзина «проходили» в школе – она была в программе обязательного чтения и изучения по «предмету» литературы. Сегодня, кажется, это произведение входит лишь как дополнительное, внеплановое чтение в школьную программу. Ее перенасыщенность, оказывается, сделалась исправима за счет именно «Бедной Лизы», общепризнанного шедевра нашей литературы XVIII века. Что ж… не будем сетовать по сему поводу: ведь если разобраться, то и после «школы» у большинства из нас оставалось весьма смутное представление о «Бедной Лизе», – отличники и двоечники в равной степени напрягали лбы: «Да, как же, как же… что-то такое, конечно… Ну, во-первых, „и крестьянки любить умеют“… Во-вторых, это сенти… нет, санти… или как там его?.. ментализм!.. И в-третьих, она вроде бы в пруд бухнулась… помещик ее бросил, а она – в пруд, глупая!..»

Так. Или примерно так. Школьные и обывательские мнения срастались в едином невежестве своем, и мы, ничтоже сумняшеся из-за своих воспоминаний, продолжаем пребывать в позорном неведении, ибо наше сознание обкрадываем мы сами. Наши понятия о зле и добре имеют пробелы, отчего жизнь оказывается лишена вкуса, покоя и грации, путаница ведет к хаосу, скошенные представления могут привести даже к преступлению. Вот почему Карамзин нужен всем нам, и прежде всего молодежи, ищущей себя в мире.

Воспитание чувств – вот та самая методология, которая в свое время была предложена сентименталистами и будет действенной и сегодня, поскольку «окружающая среда» меняется, а основополагающие принципы морали и правовые нормы, гаранты праведности и чистоты, остаются незыблемыми с древних времен. Духовные ценности, провозглашенные Карамзиным, «устраивают» и нас, его далеких потомков… Критерии Карамзина судят нас, сегодняшних, с не меньшим успехом, нежели тогда, в блестящем XVIII веке, и нам не стоит бояться их применения к самым «последним» нашим ситуациям и отношениям.

И тут вдруг возникает требующий ответа наивный вопрос: да что же она вообще такое – русская классика?! Глашатай совести и сострадания, как же она могла допустить такое варварство и разложение в XX веке, как повисла в воздухе вся ее гуманистическая суть после Освенцимов и сибирских лагерей,

после терроризма и атомного психоза?! Неужели бессильна? Неужели так оказалась слаба, что – воздыхая о лучезарном будущем, защищая униженных и оскорбленных, не сумела их защитить, а сумела лишь воздыхать… Где, в каком месте произошла роковая подмена морали книжной на аморализм реальности?.. Куда и на что растратились миллионы слов – о человеческом достоинстве, о праве на свободу, о религиозном чувстве, о счастье народном?! Все, все сгорело в крематориевых печах! Все выветрилось на парадных площадях!

Разве не так?.. Если ты, такая сильная, такая мощная, не сумела противостоять злодейству, то зачем ты вообще была – со всеми своими гениями и страдальцами?.. Вот вопрос, которым следовало бы нам задаться. Впрочем, заведомо известно – решить его не удастся. Ибо авторитет русской литературы непререкаем и не нам тревожить крепко сложившиеся в сознании устои. И все-таки… Ответственность за то, что сегодня происходит, в огромной степени несут предыдущие поколения с их идеалами, иллюзиями, необоснованными в историческом процессе взглядами… Хорошо лишь единицам – тем, кто хоть что-нибудь угадал из нашей теперешней жизни, кто хоть что-то предсказал и хоть от чего-то предостерег… А остальные – что? Нет, я отнюдь не призываю осквернять святыни и срывать портреты с детства знакомых и дорогих лиц. Хочется лишь уточнить для себя место и ценность каждого мастера, каждого слова, написанного мастером. Дело не в перераспределении славы, а в законном соблюдении принципа, по которому писатель измеряется не только собственным творчеством, но еще и историей, конечно, легко сейчас говорить… Но и тогда, в те времена, говорить было не труднее, чем нынче. В конечном счете ведь это и есть писательский дар – словом своим обозначить себя во времени.

В этой связи «делать Карамзина» на сцене – значит прикоснуться к истокам, к корням нашей культуры. От сознания этого нельзя отмахнуться и актерам, которых трудно будет вывести из психологического равнодушия к «очередной» работе, придется внушать кое-что им неизвестное. Для них «Лиза» – очередная игра, для меня – ни в коем случае! Самое опасное – сбиться в привычную мелодраму про несчастную любовь. Как пробудить в чужих в общем-то людях ответственность за Карамзина, с которого, как я теперь полагаю, ВСЕ началось.

Кому нужна сегодня какая-то «дремучая» история любви крестьяночки-пейзаночки к богатому барину?

Впрочем, «история любви» всегда интересна, всегда волнует…

Да, еще какой-то «сентиментализм» – вот что осталось от

школьных уроков в памяти, когда мы вспоминаем «Бедную Лизу». Это слово уж совсем мешает нашему современному уху: сентиментальное в наш век?.. В наше деловое времечко?..

Отношение Карамзина к Лизе зиждется на восхищении ее кротостью, ибо кротость есть первейшая христианская добродетель. Однако – «в тихом омуте черти водятся», что как раз и создает мужскому волнению дополнительные импульсы. Здесь-то в Авторе и прорастает его Персонаж, то есть из Карамзина начинает проглядывать Эраст с его увлечением чистотой и невинностью. Однако если Автор вполне в силах сдержать свою природную страсть, способен ограничить свою «животность» и не впасть в «ужасы разврата» благодаря «советам Мудрости», то Персонаж распускает себя во все стороны, становится рыщущим удовольствий хищником и в конце концов приходит к косвенному преступлению.

«В 8 часов я позвонил в своем маленьком кабинете, и вместо моей Дженни (которая, сказать правду, не очень красива собою) вошла ко мне прелестная девушка лет семнадцати. Я удивился и смотрел на нее в молчании. Она спрашивала: „что угодно господину?“, краснелась, приседала, глядела в землю и наконец изъяснила мне, что Дженни, пользуясь Воскресеньем, гуляет за городом, а она взялась на несколько часов заступить ее место в доме. Я хотел знать имя красавицы? – София. – Ея состояние? – Служанка в пансионе. – Ея забавы, удовольствия в жизни? – Работа, милость госпожи, хорошая книжка. – Ея надежды? – Накопить несколько гиней и возвратиться в Кентское Графство к старику отцу, который живет в большой нужде. – София принесла мне чай, налила, по усильной прозьбе моей сама выпила чашку, но никак не хотела сесть, и при всяком слове краснелась, хотя я остерегался нескромности в разговоре с нею».

Этот отрывок из «Писем русского путешественника» дает возможность живо представить молодого Карамзина в общении с «девой», которая явно не оставляет его равнодушным к своей особе, но чрезвычайно любезна «своею кротостью». Английская София в этом эпизоде, конечно, и думать не могла, что, стоя перед русским дворянином в августе 1790 года в Лондоне, она прототипирует в жизни книжную встречу российской Лизы с дворянином Эрастом. Только вот Эраст не слишком «остерегался нескромности в разговоре с нею». Именно то, что Автор сумел преодолеть в себе, Персонаж дозволил. Позиции резко расходятся… И тут уж делается интересным финальный карамзинский пассаж, от которого ниточка тянется, может быть, к самому Свидригайлову, к темнотам его души, столь же – по сути, – как и у Эраста, растленной: «Дурное напоминает дурное:

скажу вам еще, что на Лондонских улицах, ввечеру, видел я более ужасов разврата, нежели и в самом Париже. Оставляя другое (о чем можно только говорить, а не писать), вообразите, что между нещастными жертвами распутства здесь много двенадцатилетних девушек! вообразите, что есть Мегеры, к которым изверги-матери приводят дочерей на смотр и торгуются!

Я начал письмо свое невинностию, а кончил предметом омерзения! – Любезная София! прости меня».

Итак, Карамзин на Лондонской улице ужасался тому же, чему Достоевский на Сенной, только София теперь предстает в виде Сонечки – имя одно, а судьбы-то какие разные!.. Но и здесь Автор – Достоевский проступает в реакции Раскольникова на действия Господина: «предмет омерзения» снова ввергнут в испытание христианскими добродетелями, и кроткая Соня будет слышать еще от преступника Родиона его «прости меня». Перекличка Авторов формирует и перекличку Персонажей, создает условия для перетекания идей и характеров из века восемнадцатого в девятнадцатый, а при нашем чтении и в век двадцатый… Так, из книги в книгу, от одного Автора к другому пролагаются ими самими неосознанные связи и нравственно-философские линии. Может быть, кому-то такие «привязки» покажутся искусственными или натянутыми, но в театральной обработке литературы очень нужно было искать и находить сущностные мотивы поведения героев. Иными словами, театральность прозы зависит от того, насколько поэтично мы распознаем ее структуру, каждый элемент которой с чем-то связан. С чем? – этот вопрос и тяготит нас, ибо ответ всегда есть, но он нам, как правило, бывает неизвестен.

К примеру, у нас как бы нет прямых оснований говорить о прямых связях Карамзина с Шекспиром. Далеко они друг от друга расположены и не имеют прав смотреть друг на друга, словно в зеркала. И все же…

«Всякий Автор ознаменован печатию своего века. Шекспир хотел нравиться современникам, знал их вкус и угождал ему; что казалось тогда остроумием, то ныне скучно и противно: следствие успехов разума и вкуса, на которые и самый великий Гений неможет взять мер своих. Но всякий истинный талант, платя дань веку, творит и для вечности; современные красоты исчезают, а общия, основанныя на сердце человеческом и на природе вещей, сохраняют силу свою, как в Гомере, так и в Шекспире. Величие, истина характеров, занимательность приключений, откровение человеческого сердца, и великие мысли, рассеянные в драмах Британского Гения, будут всегда их магиею для людей с чувством». Где в этих словах Карамзина о Шекспире сам Карамзин?.. Да везде, в каждой букве – собственное

кредо писателя и историка, живущего в России, но понимающего мир «не хуже английского „Гения“. „Я не знаю другого Поэта, который имел бы такое всеобъемлющее, плодотворное, неистощимое воображение, и вы найдете все роды Поэзии в Шекспировых сочинениях. Он есть любимый сын богини Фантазии, которая отдала ему волшебный жезл свой; а он, гуляя в диких садах воображения, на каждом шагу творит чудеса!“

Вот вам и историк!.. Будучи «документалистом» по профессии, этот историк поет гимн Поэту-фантазеру, создателю своих, особых миров, то есть защищает театральность в широком смысле слова, ориентирует нас на «магию», успевая при этом подчеркнуть, что эта самая «магия» предназначена исключительно для «людей с чувством». Ну, чем не режиссер современного театра?

«Еще повторяю: у англичан один Шекспир! Все их новейшие Трагики только что хотят быть сильными, а в самом деле слабы духом. В них есть Шекспировский бом-баст, а нет Шекспирова Гения. В изображении страстей всегда почти заходят они за предел истины и Натуры, может быть оттого, что обыкновенное, то есть истинное, мало трогает сонныя и флегматические сердца Британцев: им надобны ужасы и громы, резанье и погребенья, исступление и бешенство. Нежная черта души не была бы здесь примечена; тихие звуки сердца без всякого действия исчезли бы в Лондонском партере». Что это? Отрывок из речи режиссера Карамзина на режиссерской конференции?.. Во всяком случае, услышь такое от своего ученика сам Станиславский, разве не пришел бы в восторг и не заплакал бы умильными слезами?.. «Тихие звуки сердца» – да ведь весь Чехов определен этими и чутко дополняющими их словами «без всякого действия». О, конечно, мы бы сегодня уточнили – «без всякого видимого действия», но можно подумать, что и режиссер Карамзин был бы в разговоре с нами, такими искушенными в театральных тонкостях, еще более точен.

Что же любил Карамзин в театре? Чем в театре был увлечен?.. Что вызывало его восхищение или служило поводом к негодованию?

«В первый раз видел я Шекспирова Гамлета – и лучше, есть ли бы не видал! Актеры говорят, а не играют; одеты дурно, декорации бедныя. Гамлет был в черном французском кафтане, с толстым пучком и в голубой ленте; Королева в робронде, а Король в гишпанской епанче. Лакеи в ливрее приносят на сцену декорации, одну ставят, другую берут на плеча, тащат – и это делается во время представления!». После такой суровой оценки, конечно, трудно было бы современному театральному

профессионалу доказывать Николаю Михайловичу, что установка декораций на глазах у зрителя сам по себе прием вполне приемлемый и для наших глаз достаточно привычный, но, согласимся, Карамзину претило в основном в театре то, что и нам претит: когда актеры «говорят, а не играют», да и неточность костюмов нас нередко раздражает… Не есть ли это тот самый метко названный шекспировский бом-баст, которым грешим и мы всякий раз, когда оказывается попранной натура в театре, когда напыщенность речи и псевдомногозначительность интонаций мешают в театре воспринимать выдуманную жизнь как правду?.. Выходя «за предел истины и Натуры», не только старый, времен Карамзина, театр для подлинного ценителя искусств становится второсортным, но и сегодняшний обкрадывает сам себя, словно забывая об уроках прошлых веков. Итак, при всем своем восторге перед игрой фантазии Карамзин ценил превыше всего воздействие искусства на сердце человеческое.

Ответственность и слава русского писателя вырастают по его смерти. Но не смертью, а жизнью расплачивается за свое пребывание в этом мире человек. Русская литература всерьез начинается с Карамзина, который впервые представляется писателем-личностью, трактующей и свой собственный дух и историю своей нации. Конечно, и «Слово о полку», и Ломоносов, и Фонвизин тоже значат в российской словесности очень много – особенно в этом ряду далее сверкает Державин, но лишь с Карамзина русская литература берет начало как часть общеевропейского культурного процесса, – талант распознается и цивилизуется в сознании, которое при всей своей самостоятельности следует некоему национальному закону и методу. Карамзин-личность превалирует над способом своего самовыражения, – вот почему понять его стиль нельзя, не открыв для себя, как этот стиль отвечает требованиям времени и истории. А время и история, как известно, категории, не подвластные субъекту. Очень хорошо и, главное, точно рассуждал современник Пушкина Иван Киреевский: «Карамзин застал свою публику под влиянием мистицизма, странно перемешанного с мнениями французскими из середины восемнадцатого столетия. Этим двум направлениям надлежало определиться, и они, естественно, в этом филантропическом образе мыслей, которым дышат все первые сочинения Карамзина. Кажется, он воспитан был для своей публики и публика для него. Каждое слово его расходилось по всей России, прозу его учили наизусть, и восхищались его стихами, несмотря на их непоэтическую отделку, – так согласовался он с умонаклонностью своего времени. Между тем всеобщность его влияния доказывает нам,

что уже при первом рождении нашей литературы мы в самой поэзии искали преимущественно философии и за образом мнения забывали образ выражения. До сих пор мы еще не знаем, что такое вымысел и фантазия; какая-то правдивость мечты составляет оригинальность русского воображения, и то, что мы называем чувством, есть высшее, что мы можем постигнуть в произведениях стихотворных.

Направление, данное Карамзиным, еще более открыло нашу словесность влиянию словесности французской. Но именно потому, что мы в литературе искали философии, искали полного выражения человека, образ мыслей Карамзина должен был и пленить нас сначала и впоследствии сделаться для нас неудовлетворительным. Человек не весь утопает в жизни действительной, особенно среди народа недеятельного. Лучшая сторона нашего бытия, сторона идеальная, мечтательная, та, которую не жизнь дает нам, но мы придаем нашей жизни, которую преимущественно развивает поэзия немецкая, оставалась у нас еще не выраженною.

Французско-карамзинское направление не обнимает ее. Люди, для которых образ мыслей Карамзина был довершением, венцом развития собственного, оставались спокойными; но те, которые начали воспитание мнениями карамзинскими, с развитием жизни увидели, неполноту их и чувствовали потребность нового. Старая Россия отдыхала; для молодой нужен был Жуковский».

Нам, конечно, виднее, что (ничуть не умаляя Жуковского) только Пушкин заметно двинул вперед русскую литературу, сообщив этому движению новую, досель незнаемую мощь. После Карамзина нам потребовался, конечно, сразу Пушкин – писатель, шагнувший первым в реализм искусства XIX века. Карамзин в XVIII веке предвосхитил Пушкина, подготовил его появление в XIX веке. Западничество, европеизм русской литературы, таким образом, изначально опирались на титанов национальной культуры. От Карамзина к Пушкину, от Пушкина к Тургеневу, от Тургенева к Толстому и Чехову, – эта линия реализма, как и линия философских фантазий – от Гоголя к Достоевскому, от Достоевского к Леониду Андрееву и Андрею Белому, Платонову и Булгакову, – ведет к общезначимому в человеческом мире русскому пониманию правды в искусстве далее в век XX.

Если Карамзина можно условно отнести к «западникам», имея в виду не столько его творчество, сколько его личность и просветительский запал, благодаря которому он переводил для россиян Шекспира, Лессинга и далее древнеиндийскую драму «Сакунтала» (последнее не противоречит всеевропейскому

увлечению культурой Востока, и прежде всего его экзотикой, замешанной на философии), – то Толстого и Достоевского даже условно к этому течению не подставишь. И дело тут не в национальном характере их прозы (Карамзин не менее патриот своего отечества!), а скорее в полнейшей замкнутости их на своем мессианстве. Карамзин-художник возделывал другие почвы, считая просветительство заменителем тех форм, которые не могли переменить ужас российской жизни. У Достоевского и Толстого все-таки ощутимо рассечение творчества и философской системы. Религиозные опоры, на которых стоят все трое, тем не менее дают в высоту совершенно разные строения, причем если у Карамзина – это своеобразный небоскреб, то у Толстого – деревянная изба, а у Достоевского шатающийся дом на семи ветрах. Придуманный Карамзиным культ простоты и естественности у Толстого приобретает наивно-примитивистские очертания, а Достоевским поэтизируется в романах-мифах, где личность предстает как сплетение противоречивых борений с самим собой и со «средой». Поиски Бога в себе для карамзинской Лизы лишены страдания, так как Лиза изначально чиста и праведна, а у Холстомера и Сони Мармеладовой связаны с нахлынувшими на их жизни потрясениями и событиями трагического свойства. «Первобытное» у Лизы усилено ее верой, которая впитана с молоком слепнущей матери. Холстомер при рождении свободен от религиозного идеала. Он выстрадал его в напряжении своей внутренней жизни, в ПРОЦЕССЕ постижения себя по мере «развертывания» собственной биографии. Сонечкина вера также начинается ВМЕСТЕ с ее грехом. И продолжается как попытка искупления, приносящая духовную боль. Слезы всех трех персонажей имеют причиной поругание веры как основы всечеловеческого существования, однако соленость этих слез «нахимичена» по-разному. Толстой имел целью с помощью веры наивно переустроить не лошадей, а человеков. Достоевский именем веры приоткрывал растление, поэтизировал грех, украшал порок, заметал следы богохульства богоискательством.

У Карамзина все проще, ибо его сюжет самый прозрачный, какой только может выдумать писатель, задумавшийся над жизнью. В прозрачности Карамзина обманчивая слабость. Тут сила мощнейшая, гигантская… Ибо эта прозрачность – программна! Она еще и выражена столь музыкально, что действует завораживающе. Карамзин обладает грацией и пластичностью, которых у Толстого и Достоевского не доищешься. У этих двух свои достоинства. Но у Карамзина достоинств, так сказать, нету, – у него сплошные прелести!.. Карамзин – не «мятущийся» дух, каковым козыряли гении

литературы девятнадцатого века. Он гармоничен в своем искусстве, ибо он настоящий эстет.

Культурная и непреходящая ценность «Бедной Лизы» могла быть выявлена сегодня не искусственным «воспеванием простых и сильных чувств», а только через сценическое выражение всей глубины общефилософской концепции личности у Карамзина. Трагедия Лизы не в том, что Эраст – дворянин и потому именно плохой человек, не может на ней жениться. Лиза гибнет не в силах выдержать оскорбления, от обмана, от жестокосердия Эрастового… Дворянство и городская цивилизованность Эраста выступают в повести Карамзина лишь как сопутствующие аморализму и эгоцентризму обязательные моменты, призванные дополнить и оправдать характеристику главного героя. Именно поэтому мы не можем считать гуманизм Карамзина абстрактным гуманизмом. Социальный смысл повести вытекает из твердых убеждений Н. М. Карамзина, что каждый человек имеет право на счастье, независимо от того, на какой ступеньке общества находится.

Карамзин не видел и не мог видеть в дворянском происхождении Эраста главную причину его аморализма. Спору нет, именно в дворянской среде пуще всего процветал разврат и падали нравы, именно в дворянской среде имела место совсем неслучайная классовая ненависть к человеку-труженику, к мужику. Но, с другой стороны, дворянами были и декабристы, и Пушкин, и Чаадаев, и сам Карамзин… Объяснять конфликт Лизы с Эрастом только «сословным неравенством» – значит вульгарно трактовать сложность и противоречивость жизни, примитивизировать ее социальное содержание. Надо посмотреть, каким человеком был дворянин Эраст, надо выводить идейно-художественный смысл не из анкетного происхождения ее героев, а из всех совокупностей мировоззренческих взглядов автора. «Только одно дворянство со времен Екатерины готовило этот процесс (освобождение крестьян. – М. Р.) и в литературе, и в тайных и нетайных обществах, и словом, и делом. Одно оно посылало в 25 и 48 годах и во все царствование Николая за осуществление этой мысли своих мучеников в ссылки и на виселицы», – писал Л. Толстой, и хотя мы не можем, конечно, отождествлять Эраста с этими появившимися буквально через два-три десятилетия людьми, но угадать его примыкание, его предшествие этой среде, может быть, и можно. Трагедия Лизы привела Эраста к очищению, мукам совести.

Как историк России, Карамзин впал в глубокий пессимизм по поводу исправления несправедливостей в жизни и возложил надежду на свет просвещения – и только на него, – начал новую

литературную эпоху. Он возвеличил до чистой трагедии человеческое страдание, постаравшись проникнуть в него как бы со стороны счастливой и красивой духовной жизни, и все великие русские перья, впоследствии так много и горько, с болью и слезами, писавшие об «униженных и оскорбленных», шли уже вослед Николаю Михайловичу. Сознательная идеализация русского крестьянского характера, как это ни парадоксально, дала толчок к возникновению натуральной школы – Карамзин обеспечил литературное явление Пушкина.

Все это нельзя было не учитывать в сценической трактовке повести, как нельзя было не учитывать главное ее художественное качество – принадлежность к особого рода литературному течению – сентиментализму. Обычно под сентиментальным понимается нечто душещипательное, сусальное, слезливое. Это, так сказать, современный взгляд на низкопробное, пошлое сюсюканье, искажающее правду человеческих отношений, мешающее истинной доброте своим вычурным, «изячным» мелодраматизмом. Но во времена Карамзина сентиментальное еще не было осквернено суперменской суровостью и несдержанностью чувств в людских отношениях.

Слеза, этот бесценный знак душевного потрясения, еще не противопоставлялась белозубой улыбке как символу красоты и здоровья. Сентиментальное было не самим чувством, а формой выражения чувств. Вот почему Н. М. Карамзин как художник, овладевший этой формой, ни в коем случае не может быть нами спутан с сегодняшними же, современными «сентименталистами», для которых чувство и есть сам по себе физиологический надрыв. Вот откуда возникают «стрррасти-мордасти» в нынешних мелодрамах, вот откуда вместо художественного осознания жизнь выявляется в якобы жизненной иллюзии. Точка зрения: сентиментальное – это лишь форма чувств, а не само чувство – должна привести нас к следующему вопросу. А насколько серьезно было отношение к этой форме у самого Карамзина? И здесь, при попытке ответа на этот вопрос, конечно, встает самая интересная с позиции режиссера проблема – проблема стиля карамзинской прозы, ибо от верного понимания этой проблемы практически целиком и полностью зависит все идейно-художественное качество сценической версии повести. Витиеватость сентиментального языка не является для Карамзина самоцелью искусства писания прозы, это лишь прием, средство, сознательно организованный признак той формы чувств, которая создает всю образную систему сентиментализма как литературного направления. Это как бы не язык Карамзина-человека, это язык Карамзина – художника, Артиста, Мастера…

Вот почему можно утверждать, что витиеватость сентиментальной речи есть стилизация, которая была ясна Карамзину как суть делаемой им формы. «Что ж остается делать автору? – вопрошал Карамзин и сам себе ответствовал: – Выдумывать, сочинять выражения, угадывать лучший выбор слов, давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения». Право, лучше не скажешь. Это ли не подтверждение авторского отчуждения от текстуальной специфичности своего стиля? А раз таковое отчуждение у автора есть, значит, есть и определенное отношение к своему стилю, к освоенной в совершенстве стилизационной форме.

Смею считать, что сам Карамзин, рационально употреблявший именно витиеватый стиль, имел достаточно чувства юмора, чтобы чуть-чуть иронизировать над этой витиеватостью. В пленительных авторских пассажах содержится тот самый «обман», на котором строит свою речь умница-автор. За примерами недалеко ходить. Они рассыпаны по всей сентиментальной прозе Карамзина, демонстрируя незаметное авторское присутствие с вполне определенным иронизмом по поводу собственного стилизационно выраженного языкового материала. Этот иронизм – свидетельство высокого, уже почти пушкинского уровня культуры Карамзина-литератора. В нем выражен как бы изнутри полемический задор автора, умеющего не только создать свой собственный стиль, но и преодолеть его, не разрушив иронией, а только подчеркнув его особенности. Писатель словно выходит из своего «я» и показывает себя со стороны, усмехаясь по поводу своего мастерства. Мы можем лишь дивиться этому мастерству, и этой самоиронии, вернее, сочетанию того и другого. Иронизм входит в поэтику Карамзина, чтобы обнаружилась чисто человеческая позиция автора-философа, стоящего как бы вне сюжета, рассказывающего и одновременно созерцающего этот сюжет. Зачем понадобились Карамзину, к примеру, прямые авторские обращения к читателю в повести «Наталья, боярская дочь»? Чего в них больше – юмора или торжественности? Иронии или высокопарности?

Ворох иронико-поэтических цитат можно достать и из «Чувствительного и холодного», и из «Моей исповеди», и из «Рыцаря нашего времени»… Речь здесь идет о понимании стиля писателя, а не только стиля произведения. Думается, что в «Бедной Лизе» в не меньшей, если в не большей степени проявились все характеристичные приемы поэтического языка, весьма отличного от практического, разговорного.

Нет сомнения, что Карамзину, видевшему в стилизации

сентиментального не только словесную условность, но и ценностно-содержательные функции, был ясен ограниченный сентиментальный образ, неспособный на полноценное философски-психологическое раскрытие идеи.

Писателю было тесно в рамках художественной литературы, определяемой неким стилем и даже своим особым языком, поэтому Карамзин-историк не идентичен Карамзину-писателю. Если бы это было не так, то «История государства Российского» писана была бы все тем же «сентиментальным стилем». Да и в самой сентиментальной прозе Карамзина нет-нет, а проскакивают, так сказать, строки из будущей литературы, из литературы пушкинско-гоголевского времени. «Тут она бросилась в воду» – такими словами описана смерть Лизы. Великая простота. Высокая лаконичность. Ни одного лишнего слова, описывающего трагическую ситуацию. Ни одного прилагательного. Ни одного комментирующего пассажа. Только действие. Поступок. Вот оно, сильнейшее доказательство того, что все и всяческие стилизаторские устремления есть не более, чем артистизм Карамзина – художника, перо которого действует сознательно. Когда это нужно, мгновенно пропадают и ирония, и витиеватость. Все оказывается лишним при выражении трагедии. Сентиментальность оборачивается обостренной чувственностью, ею поверяются нравственные человеческие нормы и сама жизнь, вот почему в спектакле «Бедная Лиза» так необходима была игра в изящество, в иронико-трогательные внешние краски – чтобы обеспечить пафос финала, чтобы очищающее действие трагедии сопереживалось, а не наблюдалось нами. Декор стилизации должен был исчезнуть к моменту смерти главной героини. Ибо так написал эту смерть автор – Николай Михайлович Карамзин.

Простое сердце, чувство
Для света ничего.
Там надобно искусство,
А я не знал его!

Эти строки из стихотворения «Прости» программны и для эстетики и для беллетристики Карамзина. Как режиссеру литературно-музыкального представления «Бедная Лиза», мне надлежит разделить эти горестные слова.

Изложенная здесь и выполненная результативно в спектакле, эта концепция понимания первоисточника легла в основу моей авторско-режиссерской работы.

Что такое стилизация и в чем ее отличие от пародии, замечательно точно раскрыл М. М. Бахтин: «Стилизация

стилизует чужой стиль в направлении его собственных заданий… Так же и рассказ рассказчика (в контексте нашей статьи „рассказчиком“ является режиссер. – М. Р.), преломляя в себе авторский замысел, не отклоняется от своего прямого пути и выдерживается в действительно свойственных ему тонах и интонациях. Авторская мысль, проникнув в чужое слово и поселившись в нем, не приходит в столкновение с чужой мыслью, она следует за ней в ее же направлении, делая лишь это направление условным.

Иначе обстоит дело в пародии. Здесь автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но в отличие от стилизации он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности… Поэтому в пародии невозможно слияние голосов, как это возможно в стилизации…»[1]

Именно слиянию своего режиссерского голоса с голосом Карамзина была посвящена вся постановочная работа. Целью была единонаправленность спектакля и повести.

Не надо путать стилизацию и пародию. Смешное в «Бедной Лизе» отнюдь не в насмешке над карамзинским Текстом, потому как сам Карамзин позволяет себе иронический тон по поводу формы своего миросознания. Витиеватость сентиментального стиля на самом-то деле соединялась с мощным художественным методом, с целым умонастроением эпохи, чьим выразителем был Карамзин, о котором вдумчивый критик сказал: «И можно прямо сказать, что мы еще не вчитались в Карамзина, потому что неправильно читали. Искали буквы, а не духа. А дух реет в нем, потому что он, „платя дань веку, творил и для вечности“[2]

Жизнь спектакля «Бедная Лиза» доказала уже, что усилиями художника и артистов, с помощью музыкально-поэтических добавлений великое русское слово действует и сегодня на души людей, заставляет и посмеяться, и всплакнуть. Человеческое содержание повести хотелось выявить на сцене через музыкальное решение спектакля – путем введения в его ткань большого количества песен, мелодии которых (хотя я и не считаю себя профессиональным композитором) принадлежат мне. Почему так случилось? Потому что общее стилизационное решение спектакля требовало полного соединения словесного, музыкального, пластического рядов. Требовало единой структуры и постановочное решение. И то, что и как поется в этом спектакле, должно было принадлежать одному автору, знающему мизансцены спектакля и создававшему его единый синтетический стиль.

Сентиментальное – не сусальное и не мелодраматическое.

Сентиментальное – это *обостренно-чувственное.*

Но сентиментализм, понимаемый как обостренная чувственность, требовал аналога в театральном стиле. Чтобы решить эту проблему, надо было сгустить свое ощущение сентиментализма в некий предметно-декоративный мир, символизирующий собой общее представление о сентиментализме. Актерское исполнение так же должно было войти в эту структуру, будучи соединено с пластикой и духом этом мира. Поиск стиля – суть нашего труда. Стиль – это общее и обобщающее, а само решение – в поиске условной уникальной стилизации. Нет условной стилизации – нет и безусловного стиля. Стилизованное означает изысканное, картинно-театральное. Стилизованное есть визуально, картинно выраженное качество стиля, проявленное в каждом элементе актерского труда, музыки, реквизита и декорации, костюмов и цветовой гаммы. Стилизация – картинная концентрация стиля. Это игра и стиль, упаковка сути. При этом следует иметь в виду, что хорошая стилизация всегда иронична по отношению к воспроизводимому ею стилю. Она как бы призывает к оценке стиля со стороны и даже иногда скрытно полемизирует с этой оценкой.

Эстетизированный в определенную программу стиль создает стилизованный мир спектакля, создаваемый не как фон психологии, а как часть ее.

В «Лизе» этот мир состоит из атрибутов художественной символики XVIII века, которые должны совпасть со слезой и интонацией актеров. Поначалу я сказал художнику Коженковой так:

– Алла, мне нужны пяльцы и вышивка.

Она кивнула. Я добавил:

– И перламутр. Все перламутровое.

Она сделала большие глаза.

– Мне нужны также ангелочки-купидоны для иронического контрапункта – любовь подлинная, жизненная и любовь выдуманная, декоративная… Мне нужны вещи, обозначающие XVIII век, – сундуки, столики, кресла, цветочные корзиночки. Вообще – подумай о цветах.

– Больше ничего? – спросила Алла.

– Стог сена, – попросил я. – И на заднем плане карта Москвы.

– Все?

– Все. Нет, не все… Еще свечи, рогожи… Райские кущи деревьев… И стог сена.

– Это я уже слышала.

– Да, но я вижу, тебе стог сена не нравится!.. Потому я

повторяю.

– Перламутров не будет, – сказала Алла.

– Почему?

– Или стог сена, или – перламутр.

Мы поругались. Потом – помирились. Потом опять поругались. И опять сделались друзьями. Конечно, Коженкова была права: перламутр был и не нужен, и невозможен.

Однако поиск потому и называется поиском, что результат ощутим, а не виден, он маячит в воображении, а не состоит записанным на атласной открыточке в картотеке. То, чего «хочется» поначалу, далеко не всегда возникает в окончательном виде. На премьере не было не только перламутра, но и стога сена и райских кущ. Но давая свободу своим первоощущениям, я пытаюсь им свободно доверять. Черт с ним, с перламутром! На пути к художественному итогу я откажусь еще от многого, что пока кажется единственно верным.

Театр – это живой процесс, состоящий из чередования открытий и отказов от этих открытий, которые не выдерживают проверки в процессе импровизируемого труда.

Стилизация – лишь на поверхностный взгляд только декоративна. Фарфоровые статуэтки должны вызвать… сопереживание. Самые глубочайшие оттенки и переливы внутренней жизни персонажа, точнейшая его психология будут выявлены гораздо скорее в визуально организованном нами мире, нежели в бесформице. От единства организации всех средств зависит главное – раскрытие характеров в предлагаемых обстоятельствах. Однако если эти самые «предлагаемые» обстоятельства на самом деле не предлагаются, то есть если «второй мир» театра не стилизуется явно и определенно, то и характеры гибнут, не живут своей законной театральной жизнью. Картинность нашей галантной арабески должна быть одухотворена и заряжена действием. Игрушечность преодолима оживлением.

Вот почему проблема стиля – это проблема театрального акта, как такового, проблема формообразования чуда. Неправдоподобное делается реальным, фарфоровые статуэтки превращаются в людей. Значит, наши статуэтки должны сами быть столь чувственными, чтобы зритель мог поверить в них, как в настоящих.

Второй важнейший для постановочного решения «Лизы» принцип – это стилизация современной сцены под коробку так называемого «крепостного театра» XVIII века. Вспоминаются интерьеры Гонзаго, в которых классическая строгость линий и виртуозная лепнина дают ощущение пресыщения, в них, как в

декадансе, всегда скрыт мотив смерти. Нужен язык, некая «красота красоты», чтобы на ее фоне, в ее «предлагаемых обстоятельствах» разыгралась трагедия. Создать обстановку, контрастирующую с естеством, – значит содействовать драме. Стилизованная прелесть обстановки в «Бедной Лизе» должна иметь почти балетный вид, это нежная, ласкающая глаз антикварная старина, которая вдруг начнет кровоточить, сделается вывернутой в трагическом исходе. Начать с грациозных поз, с менуэтного лада, с моцартовски-россиниевского сладостного звучания, а кончить распадом, раздрызгом, бешенством… В финальной части – резко усилить натуралистические элементы! Выросшие из обостренной чувственности (наш «сентиментализм»), эти чисто натуралистические, то есть антиэстетичные с точки зрения «красоты красоты», вещи будут иметь сильнейшую ударную силу.

Идеальное помещение для представлений «Бедной Лизы» – старинный зал Юсуповского дворца или Эрмитажный театр. Но сегодня здесь запрещено показывать театральные постановки. Это в Ленинграде, где можно, конечно, найти еще сотню подходящих мест. В Москве – будь возможность! – я бы с удовольствием играл «Лизу» в театре усадьбы «Архангельское». Однако и это розовые мечты. Я к тому, что настоящий театр «ловит» свое помещение. Ему не все равно, где, в какой пустоте возникнуть и куда, в какую пустоту кануть.

Впрочем, бело-голубой выкрас стен и фигурно-штукатурные цветы на них в зальчике Центрального Дома медработников (бывшее владение княгини Шаховской) в конечном счете оказались как нельзя более подходящими для «Бедной Лизы» – миры давно ушедшей жизни и сегодняшнего дня здесь как бы смыкались.

Сентиментализм – нечто «самое надуманное», искусственное, поэтическое – надо вытолкнуть в определенный момент к натурализму – то есть к самому наиподлинному, самому нефальшивому. Вот тогда-то наш стилизационный (поначалу) образ перейдет в другое, антидекоративное качество (в свою противоположность), и… восторжествует грубая, но мощная Правда.

У Дидро в «Парадоксе об актере» упоминается некий лицедей, который был сам очень тщеславным человеком и великолепно играл «Тщеславного». А сколько «самого себя» необходимо пользовать в процессе актерской траты?.. Нужно ли быть чуть-чуть Раскольниковым – в своих мыслях и переживаниях, чтобы хорошо сыграть Раскольникова? А какая женщина не бывала Лизой, не переживала обмана, не теряла девичества, не

роняла слезы безумной любви?.. Правда, при этом не все бросались в пруд, хотя… Русские девушки, уподобясь Лизе, начитавшись про ее страсть, плакали в подушку, под которой лежал спрятанный томик карамзинской прозы, а потом наутро – бросались в пруд – по Лизиному образцу.

Роковая, бесчеловечная роль искусства в жизни человека?.. Или обыкновенная дамская глупость, недовоспитанность чувств? Так или иначе это потрясает нас, сегодняшних. Нас, рациональнейших. Нас, умнейших.

Впрочем – что за ужас! – откроем позавчерашнюю газету – и прочитаем про 17-летнюю, которую обманул Некто и которая вскрыла себе вены бритвочкой.

Обратим внимание: первое слово первой реплики Лизы в нашей пьесе – слово «Бог».

ЛИЗА (матери). Бог дал мне руки, чтобы работать. Ты кормила меня своей грудью и ходила за мною, когда я была ребенком, теперь пришла моя очередь ходить за тобою!

Эта реплика в полной мере проявляет концепцию характера Лизы. Уже в этой реплике – вся Лиза. Характер – сильный. Волевой. Твердый. С самого начала – атакующая требовательная интонация. Лиза – глава семьи, после смерти отца взявшая на себя все заботы по дому. Дочь, объявляющая своей матери о своем решении, делает это в форме, не подлежащей обсуждению. Тон – категорический, не терпящий возражений. Это мать, прижимая Лизу к своему сердцу, сентиментально причитает. Но не Лиза…

МАТЬ. Божеская милость! Отрада старости моей! Кормилица – доченька моя! (Плачет.)

И что же, как же отвечает ей «кормилица»?.. Она демонстрирует полное отсутствие сентиментальности и абсолютно рациональное непонимание возникшей ситуации.

ЛИЗА. Перестань крушиться. Перестань плакать. Слезы наши не оживят батюшки.

Итак, сильный характер, отвергающий пустые слезы. В повторности слова «перестань» должна прозвучать сила воли, властность, умение по-крестьянски реально воспринимать горе жизни. И это будет контраст стилизованным «ахам». Это с первых слов – вызов Лизы сентименту, как таковому, ибо жизненный опыт зовет человека не вздыхать, а действовать. Вот она какова, отнюдь не «бедная» Лиза! Только волевой, страстный характер оказывается способен к самоубийству!

Наша концепция сильной, не «бедной» Лизы подтверждается Н. М. Карамзиным (в пьесе эти слова отданы Леониду).

ЛЕОНИД. Одна Лиза, не щадя своей нежной молодости, не щадя редкой красоты своей, трудилась день и ночь – ткала

холсты, вязала чулки, весною рвала цветы, а летом брала ягоды – и продавала их в Москве.

Не щадя себя! Трудилась!

Опять свидетельство твердости, выживаемости – несмотря ни на что!.. Голод побеждается трудом, нелегким и непростым. И что угадывается: Лизина «деловитость», ибо не хлебопашеством она спасалась, не крестьянским усилием, а трудом – «ради города». Того самого города, который в лице Эраста уничтожает ее своим сближением.

Сильный Лизин характер – в гордыне, которая проявляется в реплике – в ответ на унизительное предложение незнакомца – Эраста.

ЛИЗА. Мне не надобно рубля. Мне не надобно лишнего.

В момент, когда Эраст, уже любимый Лизой и уже завладевший ею, начнет каяться в своих чувствах, Лиза опять откажется от пустых слов, – ей не слова нужны, а подтверждение слов поступками.

ЛИЗА. Нет! Мне не надобно клятвы. Я верю тебе, Эраст, верю. Ужели ты обманешь бедную Лизу!

Вот как она о себе говорит! С иронией! Таким образом, идиома «бедная Лиза», ставшая в заглавие, впервые появляется внутри повести в устах… самой главной героини!.. Сколько здесь карамзинского лукавства? Автор как бы прячется за своего персонажа, давая ему самому драгоценную возможность, не нарушая правды описания ситуации, почти неуловимым литературным приемом, – комментировать свой характер.

Нет, она совсем не наивна и отнюдь не глупа, эта девушка. Она будет обманута – мы знаем это заранее, – но вовсе не потому, что Эраст окажется хитрее и тоньше.

Она будет обманута только потому, что окажется он подлым.

Ее вера – это ее мораль.

Его обман – его аморальность.

Не дворянство – само по себе – есть первопричина подлости, а легкомыслие, легкочувствие Эрастово. Социальный аспект безусловен, но он не исчерпывает «человеческой» сути этой роли. Нравственный аспект вбирает в себя социальный, но доминирует драматически выраженная Карамзиным тема распутства, понятая как антихристианская тема.

Прелюбодеяние, культ удовольствий крепят смысл карамзинской повести в сторону от чисто социального аспекта, – грубый натурализм здесь должен быть замаскирован стилизацией. Таким образом, изысканность формы есть не более чем запрятанная тема гедонизма.

Душераздирающая правда «истории» про «бедную Лизу»

только в том случае возымеет действие на нас, людей XX века, если мы попытаемся рассказать эту историю наивно. Именно наивность – как противовес мудрости – камуфлирует серьезность содержания, социальная сторона которого сегодня не нуждается в дополнительном подчеркивании.

«И крестьянки любить умеют!» – это хрестоматийное выражение, с которым обычно связывают Лизино чувство, между прочим, не имеет к ней прямого отношения. Заглянем в повесть и увидим, что эта фраза относится вовсе не к Лизе, а к любви ее матери, что должно нас если не насторожить, то хотя бы заставить задуматься.

Вульгарный социологизм – крестьянка хорошая, а дворянин плохой – вряд ли исчерпывает карамзинское размышление о человеке.

Мы обязаны выйти за рамки этих школьных представлений, благодаря которым «Бедная Лиза» – это повесть не столько о любви, сколько о классовой борьбе. Оставим эту тему для лавреневского «41-го» или на худой конец для «Любови Яровой». Нельзя Карамзина подгонять под превратно трактуемые схемы и концепции. Уже в «Повести о Петре и Февронии» есть этот канон: главные герои – на разных ступенях социальной лестницы. Нам необходимо прежде всего помнить о просветительском идеале Карамзина. А он-то как раз обеспечивает дворянству благородную миссию: по Карамзину, нет и не было в России класса, который бы со столь глубоко осознанной ответственностью мог бы воздействовать в те времена на ход исторического развития. И мы можем домысливать даже так: Эраст из тех, кто окажется не последним человеком и в войне с Наполеоном, и даже – в не слишком ответственной близости к Сенатской площади.

Хотя не знаю, насколько точны эти прогнозы и вправе ли мы их делать. Однако – для нашего, чисто театрального дела – мне думается, нелишне позабавить себя, свое воображение будущим из Эрастовой биографии.

Значит, что?.. Мы «оправдываем» Эраста?

Мы только подводим его к очищению – точно вослед Карамзину.

Итак, наш интерес: добро и зло в человеческом характере. Другое дело, добро есть результат праведной трудовой жизни, а зло – плод неправедной, нетрудовой.

Вот почему, не упуская из вида столь важный социальный момент, мы в то же время должны в своей работе попытаться покопать и вширь и вглубь, и тогда при всем ужасе рассказанной со сцены трагедии она будет прекрасна.

Ибо прекрасна на сцене только правда человеческая. Но как

тяжело, как, бывало, неимоверно тяжело эта правда достигается в театре.

ЗАПИСИ РЕПЕТИЦИЙ

3 мая 1983 г. Все участники.

РОЗОВСКИЙ. В наш век существует ироничное отношение к сентиментальной прозе. XX век – век жестоких интеллектуалов, и мы, актеры, пришли к вам, зрителям, чтобы начать играть с ваших позиций. Мы чуть-чуть улыбаемся, мы смотрим в XVIII век с доброй иронией. Но по мере показа столько будет вложено сердца и истинных чувств, и Она бросится в пруд, и Она будет права! Потому что все это заложено в Карамзине.

А пока – начало – старинные гравюры… Боже, как это было прекрасно! И мы чуть-чуть грустим по поводу того, что все это ушло, мы осторожны к хрупкости и нежности тех времен…

Почему Карамзин написал «Бедную Лизу»? Он был просвещенным человеком своего времени, был во Франции, наблюдал Французскую революцию, Конвент, гильотину. Вернулся в Россию – розги, крепостное право, салтычихи. Какой путь избрать? Путь революционный – не для Карамзина, время декабристов еще не настало. Надо как-то переделать эту жизнь. Но как? И Карамзин выбирает просветительский путь. Надо распознать свой народ. Карамзин пишет многотомную «Историю государства Российского». Цвет нации обязан знать свою историю и осознать свое место в мировой истории.

Только что были Петр I и Екатерина, – как донести до сознания современных ему людей идеи добра и гуманизма? И Карамзин пишет «Бедную Лизу», в некоторой степени подражание Стерну и Руссо. А на самом деле это не что иное, как камуфляж художника, который сознательно, как бы уходя от реальной жизни в сентиментальную прозу, в этой «смешной книжечке» (определение Белинского) ведет страстный рассказ о ценностях, основополагающих для человека. Это – попытка пробудить у современников христианское сознание, святые человеческие чувства, которыми нельзя пренебрегать. Что есть город? Что есть труд? Что есть Эраст? Наслаждение – вот принцип, которым он руководствуется в своих поступках.

Итак, сам Карамзин использовал сентиментализм как средство дать порченному обществу мораль – впервые дать урок нравственности – вот что такое «Бедная Лиза». А значит, это все должно перейти и в нашу театральность. Не автоматические ахи и изысканная стилистика – а хрупкость фарфоровых ваз, на которые

брызнет живая кровь! И идиллическая пастушка Лиза первой разорвет эту стилистику, она окажется игрушечной и деланной для ее живого сердца.

Что вещь странна для наших дней,
для нас отнюдь не тайна:
но есть достоинство и в ней:
она – сентиментальна!

Это петь надо вполголоса, трепетно… Таратина, тара-тина, тара-тара-тара-тмна-тэнн! Вслушайтесь! Тэнн! Как натянутая струна. Почувствуйте! Тэнн! Чуть дотронешься – и она порвется…

Все очарование карамзинской прозы в туманной дымке прошлого, время это исчезло… Таких, как Карамзин, Лиза, Эраст – таких уж больше нет… Но вся вещь, ваша игра докажут – есть! Есть кровь, азарт, трагедия человеческой души, страсть и боль. Есть жизнь. Просто жизнь в карамзинской «Лизе» камуфлируется этим стилем. Я считаю, что сентиментализм – не знак Карамзина – это его методология. Он одевал эту личину, чтобы выполнить определенную задачу. Элементы стилизации были присущи этому литературному языку. Лиза кончает с собой – и сразу уходит вся витиеватость сентиментальной фразеологии.

«Тут она бросилась в воду».

Ни одного лишнего слова. Неслыханная простота, с которой начинается весь русский реализм XIX века – Пушкин, Толстой, Чехов. Далее лаконизм Хемингуэя.

Вы – четверка артистов, – вы несете этот стиль, но вы и знаете секрет. Ваша задача – поначалу обворожить, очаровать зрителя. Создать театральные чары. Отсюда – изыск формы. Должен быть элемент показа стиля, языка. Но пластика должна стать продолжением ваших переживаний. Только глубокое проникновение в характеры героев в сочетании с филигранной формой условного театра могут дать желаемый результат.

Замечу в скобках, что такая задача кажется на первый взгляд неразрешимой для неопытных актеров. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» писал: «Голос, дикция, жест, движения, легкий ритм, добрый темп, искреннее веселье – необходимы в легком жанре. Кроме того, нужны изящество и шик, которые дают произведению пикантность вроде того газа, без которого шампанское становится жидкой водицей. Преимущество этого жанра еще и в том, что он, требуя большой внешней техники и тем вырабатывая ее, не перегружает и не насилует души сильными и сложными чувствами, не задает непосильных для молодых актеров внутренних творческих задач».

Это рассуждение Константина Сергеевича вполне справедливо для жанра оперетки или водевиля. Но оно стало бы животворным и для нашего спектакля «Бедная Лиза». Первейшая опасность для молодых актеров в этом труде – уйти в дешевый красочный шик «милого представления» – с песнями, шутками, танцами – в эдакий «сентиментальный лубок», где и поплакать в конце не возбраняется. А надо было, не пренебрегая элементами показа, заданной статуарности, сохранив дух карамзинской прозы, прожить за полтора часа на сцене истинную любовь, боль и трагедию человеческой души…

КОЧЕТКОВ. Какова роль Леонида в общей концепции спектакля?

РОЗОВСКИЙ. Леонид говорит в прологе: «Ах, я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы нежной скорби…» Это программное заявление. Леонид – персонаж, которого впрямую нет в тексте карамзинской «Лизы». Он взят мною из «Чувствительного и Холодного». Там два друга – Эраст и Леонид – антиподы. Эту расстановку я перенес в свою пьесу. Но в «Бедной Лизе» есть элемент, дающий нам право на введение этого персонажа. Вот концовка повести: «Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею до самой своей смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле. Значит, у Эраста и в этой повести есть друг. Он же рассказчик. Он же действует и выступает от лица автора.

Самое главное в концовке «Бедной Лизы» – появление (впервые в последнем абзаце) лица, которому рассказана сия грустная история любви. Значит, Леонид не надуман мною, а выведен из карамзинского финала: он знает историю до того, как мы начали ее разыгрывать. Он действует от имени Автора, потому что облечен правом судить… Таким образом, через Леонида можно дать весь повествовательный массив повести, не потеряв ни одного слова из нее при сценизации прозы. Отдав Леониду текст как бы от автора, я должен найти ему драматургический ход, который должен позволить ему действовать внутри рассказываемой истории, как бы воспроизводя ее на театре. Но «чувствительность» Леонида столь велика, что он не может удержать себя в рамках собственно рассказа и начинает так называемый рассказ с показом. Увлекается и разыгрывается сам настолько, что забывает иногда о трагическом конце, а когда вспоминает, начинает ему решительно противоборствовать.

В этом случае проявляется его высшая мораль и такт: с одной стороны, он ничем не может помочь Лизе как персонажу, но, с другой стороны, он доводит свой рассказ до конца, проявляя

мужество и авторскую отчужденность от излагаемой им реальности! В этом весь фокус этого персонажа!.. Леонид постоянно проявляется, так сказать, надперсонажно. Вот почему он может исполнять, кроме своей собственной роли, еще и функции «цани»[3] – подставлять стул для Эраста, готовить детали декораций, подпевать несвоим песенкам, то есть участвовать не только в своих эпизодах, но – во всех, где его сопереживание рассказу перерастет в откровенный комментарий. Леонид объективизирован от троицы других исполнителей, но в любой момент оказывается на сцене, прислушивается к диалогу, когда хочет, вступает в него сам и вообще чувствует себя на сцене хозяином. Он может и прервать ИХ сцену, может перенести действие в другое место… Другими словами, его «конферанс» – это не только слова и не столько карамзинское повествование, отданное на откуп этому персонажу, но это еще и главный судья сюжета, хранитель смысла, ради которого ведется рассказ. Лицо значения первостепеннейшего.

А кто такой Эраст? На какой позиции стоит герой Карамзина? Самая первая ошибка актера – если он будет играть «нехорошего человека». Позиция Эраста – самая естественная и человеческая: какая красивая девушка! Какая чистота, какая прелесть! Какое счастье любить! Если Эраст с самого начала не влюблен искренне, не азартен, не заражен и не берет в сообщники зал – он не образ, и все будет разрушено. Будет водевильчик о любовнике-злодее и невинной жертве. Эраст – на позиции. Да, я любил, да и сейчас люблю, но «обстоятельства сильнее человека!». Есть в пьесе второй конфликт: Эраст – Леонид. Леонид – особый персонаж. Он с самого начала знает конец истории. Он – живой обличитель: Эраст, ты будешь виновен! Тема Эраста – тема жеребца Милого и князя Серпуховского у Толстого, Свидригайлова у Достоевского. Эраст, повторяю, любит искренне, но эротическое наслаждение – его бог, у него нет Бога в душе, наслаждение кончилось – он уходит. Тут главное – ответственность за грех. Точнее, безответственность. Отсюда и обман, и трагедия, как результат обмана.

Лиза – гармоническая личность. Она – само божество, в том смысле, что несет Бога в душе. В веселье, в труде, в горе и радости, в любви дочерней и в преклонении перед любимым – она чиста и непосредственна, как сама природа. Но вот гармония нарушена – любимый предал ее, – «Он выгнал меня! Он любит другую! Мне нельзя жить!» Иначе поступить она не может. Поступок Лизы – не поступок бедной брошеной девушки. Это сознательный поступок сильного человека, у которого растоптали в душе Бога. Если в этом мире за копейку продают любимых, это

мир не для нее. Если врут кругом, зачем жить?

И наконец, последний дуэт Леонида и Эраста. Конфликт человека, прошедшего через любовь, растоптавшего ее и познавшего цену страдания:

ЭРАСТ.

Я был заражен себя любьем и скверной,
Но мне доказал невеселый мой путь,
Что лучше сто раз обмануться в неверной,
Чем верную душу хоть раз обмануть…

ЛЕОНИД.

Тоска бесполезна, слеза – бесполезна,
Любовь – бесполезна, коль есть в ней печаль.
Лишь хладная мудрость нужна и любезна —
Ее лишь одну перед смертью и жаль.

И как ни странно, в этом последнем споре, перед лицом Бога и смерти, выигрывает Эраст:

ЭРАСТ.

Тоски не отымешь, слезы не отымешь,
Любви не отымешь у плоти людской.
И взгляд свой тоскливый на юность подымешь,
Махнув напоследок ей слабой рукой…

20 мая. Все участники.

РОЗОВСКИЙ. В «Бедной Лизе» необходимо создать, точнее, воссоздать мир старинной картинности, чувственность которого обостряется рыданием души на фоне красоты и прелести. «Женский плач» – фольклорен, он один в этой образной фактуре не поддается стилизации. Слеза не может быть стилизована, она должна остаться подлинной. Вот почему, вводя в ткань спектакля стихи, стилизованные в сугубо сентиментальном ключе, я решил вместе со стихами Юры Ряшенцева, блестящими, между прочим, стихами, дать подлинный причет, с народными словами. Жанр – вопль. О «горлице, горемыке-девушке», и должен исполняться не Лизой, а актрисой-вопленицей, как бы комментирующей Лизино переживание, но, конечно, без «выхода из образа», без видимого отстранения. Специфика этого исполнения:

1. Долгое держание строки на одной ноте с повышением

интонации на последнем слоге последнего слова. Так называемый «всплеск».

2. Начинать следующую строку следует именно с этой повышенной ноты. Это дает «эффект лестницы», подымаясь по «лесенкам» которой (буквально!) интонация делается все нервнее, напряженнее – появляется необходимый надрыв. Чем больше ступенек, тем выше, тем больше диапазон. Затем – сброс в нижний регистр. Эффект так называемой звукоречи.

3. Необходимы всхлипы-отбивки после каждой строки. Они повышают общую естественную «надрывность» рыдания, делают откровенность актерского изъявления еще более чувственной, заразительной.

4. Творимая на глазах зрителя музыка «плача» есть звукоречь, то есть голосовой аттракцион, подчиненный определенной форме. Отклонения от этой формы категорически невозможны. Рисунок «плача» должен быть виден, смысл уловим.

5. «Плач» – форма кризисного изъявления персонажных чувств, это пограничная с безумием психологическая анормальность. Следовательно, в исполнении «плача» актрисе следует выйти из бытового решения к обобщенно-трагическому патетизму в передаче своего переживания. Не завывание, не вой – вопль. То есть активно-действенное, трактующее сюжетный поворот и изменившееся в связи с этим поворотом поведение персонажа придает этой форме глубокий человеческий смысл, зовет к сочувствию.

6. Важнейший при этом прием: сброс-огрубление патетизма до прозаических, так называемых «мужественных» нот. Именно эти суровые интонации должны приходиться на ударно-смысловые узлы звукоречи.

7. Состояние «вопленицы» – сомнамбулическое. Впав в него, исполнительница перерастает самое себя, освобождается от своего «я», делается бесконтрольной с точки зрения логики обычного поведения. Градус изъявления столь высок, что зритель-слушатель должен быть смущен и раздражен открытостью чувства. В какой-то момент ему даже может быть «стыдно» за свое присутствие при таком мученичестве. Именно этот «стыд» и есть форма его душевного очищения, психологического рассвобождения, то есть – художественная цель причета.

В текстовой форме литературного первоисточника мы с Ряшенцевым всегда ищем и находим так называемую опорную фразу. Ищите ее и вы, актеры.

Опорная фраза – это нечто самое выразительное и по смыслу, и по стилю – нечто самое характерное, определяющее, фокусирующее и мысль, и форму произведения. Это то, что

заставляет споткнуться при чтении: наш восторг отмечает какую-то важную деталь или мелочь, достойную нашего внимания. Опорная фраза – акцент нашего читательского сопереживания, заметка «на память» – это, мол, не должно пропасть в театральной игре. Наоборот, театральная игра должна обнаружить обязательность опорной фразы, из которой возникает как продолжение, скажем, тот или иной зонг или номер.

Наш труд при чтении обычно начинается с выписывания этих отдельных «опорных» фраз, которые потом могут быть развиты театральной игрой в целые сцены.

К примеру, слова Эраста в повести о том, что «восхищенья нет уже» и о переменившихся обстоятельствах, дали повод для создания соответственных музыкальных сцен. Эти «опорные фразы» сделали толчок к поэтическому или, если хотите, к философскому осмыслению образа Эраста. Бытовая их рядность была преодолена, превращена в театрально кристаллизованную незаурядность. Нет, не только акцент – здесь целью нашей будет программно выраженная безнравственность Эраста. Вместе с самой опорной фразой возникает и поэтический комментарий к ней, возможность игры вокруг этой фразы.

Этим методом мы пользуемся каждый раз, когда необходимо высветить авторское слово – то или иное, – превратив его с помощью театрально-поэтического оформления в соответственное художественное обобщение.

Актер обязан знать опорную фразу, чтобы увлечься нашим развитием ее в идейно-художественное кредо персонажа. Оттолкнувшись от опорной фразы, актер будет рьяно доказывать ее важность перед зрителем, в момент спектакля не держащим книгу в руках. От того, насколько зритель будет захвачен актером, которого в данное время следует считать Автором, ибо именно его, авторская, воля и концепция сейчас программируются в изображаемом персонаже, – зависит точность идейно-художественного потока в театре.

27 мая. Все участники.

РОЗОВСКИЙ. Эраст и Эротика. Нет ли тут многозначительной связи? И вообще…

Откуда у русского человека имя – Эраст?.. Русский дворянин или иностранец?.. Нет ли определенного намека в карамзинской системе персонажей, где взаимоотношения по линии Лиза – Эраст могут быть условно-расширительно метафоризованы в понятийный конфликт Восток – Запад? При том, что Восток – девствен, Запад – испорчен. Или тут просто влияние Руссо и Стерна?

Портфель Эраста – важнейшая деталь. Она делает его «родственником» современных горожан с «дипломатами», которые приходят на свидание с девушкой и гуляют, держа в одной руке черную коробку с блестящим металлическим замком, а другой – под руку ее, даму. Из этого «дипломата» Эраст достанет букетик ландышей и захлопнет крышку. С треском от замка!

«Дело» Эраста – причина, которую он выдумывает, только чтобы не видеть больше Лизу. Символ этого «дела» – портфель. Тема Города, противостоящего человеку. В 1972 году в Литературном музее я увидел… портфель Державина. И сразу понял, что у Эраста мог бы быть такой же портфель!..

* * *

Прошло два месяца. Подготовлены два состава. Состоялись два просмотра и их обсуждение. Работа продолжается…

29 июня. Все участники.

Сегодня я окончательно укрепился в своем мнении – спектакль будет. Видел два состава – спектакли разные. Сегодня актеры взяли верную тональность в смысле соотношения юмора и трагедии. Ключ к первой части спектакля – это природная радость Лизы. Она – как дерево. Цветет, потому что пора пришла цвести. Ее счастье, улыбки, врожденная пластика, прозрачная чистота даны природой, а не почерпнуты из умных книг. Это, Вика (В. Заславская), надо прочувствовать, а твоя Лиза немножко запланирована на самоубийство с самого начала. Об Эрасте. Все та же опасность – играешь впрямую соблазнителя. Для Эраста важно – «ой, красота какая!». И никакого волчьего света… Володя Ануфриев в конце как раз меня убедил. Высоконравственный Леонид пришел к опустошению, а Эраст оказался человечным. Правильно прочувствовали и сыграли последний зонг… Ире Морозовой необычайно сложно сыграть старуху. Но в этом и закавыка. Тут просто старость нельзя играть. Кстати, Ира, я помню, аналогичные замечания ты делала Наташе Драйчик – нельзя здесь играть возрастную роль. Но ты ударилась в другую крайность – бегаешь по сцене молодкой. Надо середину искать…

Из двух показов видно – распределение ролей – правильное. У нас имеются два состава на этот спектакль. Это актеры доказали. Но я был бы горяч и легкомыслен, если бы считал, что у нас два состава и два спектакля. Спектакль у нас один, распределение по составам – условное. Очень может быть, что мы

в интересах дела перемешаем составы.

Над спектаклем работает Студия, а не отдельные группировки. В нем заняты восемь человек, которые работают под руководством режиссера, простите, Марка Розовского. Я говорю об этом неспроста, у нас уже возникли определенные тенденции. Мне непонятен неприход на показ Кочеткова и Чухаленок. Это – пренебрежение к работе ваших друзей. Между прочим, во время вашего показа этот состав не только присутствовал в полном «составе», но и сделал вам ценные замечания. Позор вам!

Теперь по существу актерских работ: каждому актеру необходимо оправдание позиции своего персонажа. Вы же даете готовый знак характера и лишаете зрителя возможности разгадывать человека.

История на первый взгляд крайне проста: Лиза с Эрастом встретились и полюбили друг друга. Он ее разлюбил. Она от отчаянья бросилась в пруд. Все. Но вы должны понять и показать два человеческих характера. Эраст в своих действиях руководствуется позицией «эго» – своего собственного «я». Он добр, но легкомыслен. С религиозной точки зрения легкомысленный и пустой человек – это антихрист. Эраст пренебрег основами жизни. Его природа – отсутствие веры. Лиза – напротив. Ее внутренний свет, ее радостная открытость к жизни и любви, ее сила основаны на вере. «Бог дал мне руки, чтобы работать» – это слова человека с рациональным мышлением и сильного духом. А произносит их трепетная «пастушка» Лиза. Но эти характеры распознаются в процессе. Первая же встреча Эраста и Лизы – это апофеоз любви. Встретились два юных прекрасных существа, ничто не может разделить их. Их захлестнула любовь. И потому сцена любви, завершающаяся воплем Леонида: «Ах, Лиза, Лиза! Где ангел-хранитель твой? Где твоя невинность?» – это сцена такого безумия счастья, чувственности и света, когда малейшая фальшь и пошлость невозможны. И тут нужен свой градус переживания и нежности, который не может вам задать никакой режиссер, если вы не вырежете это из своего сердца. И не бросите сей жанр на сцену.

А дальше вступают в силу два разных характера. Эраст, служащий богу наслаждения, то есть черту, может петь:

Уж восхищенья нет, ведь тайны нет уже.
А там, где тайны нет, там кровь течет спокойно…

«Что принадлежит до Лизы, то она, совершенно ему отдавшись, им только жила и дышала… и в удовольствии ЕГО полагала СВОЕ счастье…» Через это обнажение страстей, разных

жизненных кредо и возникает трагедия.

А у вас – медленный ток крови, то ли от зажатости, то ли от неточности задач. Если настоящая слеза не течет, водицу не выжмете. Повторяю, осталось две недели. Репетируем ежедневно (не исключены ночные репетиции). Играть будут все восемь человек: Чухаленок, Рассказова, Кочетков, Хеидзе, Заславская, Ануфриев, Морозова, Иванов. Вперед!

* * *

Началась памятная десятидневка перед сдачей (11 июля 1983 года). Фактически за эти дни и была поставлена «Бедная Лиза». Работали «как звери» – с утра до вечера и с вечера до утра. Приведу записи нескольких репетиций.

1 июля. Все участники.

РОЗОВСКИЙ. Поговорим о Леониде. Он рассказывает эту трагическую историю. Нарастает трагедия – нарастает его включенность и горячность. А поначалу он упивается стилем Карамзина. Сердце Леонида принадлежит этой красоте, этой форме. Леонид – эстет сентиментализма… «Везде царствовала тишина. Но вскоре восходящее светило дня пробудило все творение: рощи, кусточки оживились, птички вспорхнули и запели, цветы подняли свои головки, дабы напитаться животворными лучами света…» Ах, ах, ах, ах, ах! Лиза уколола пальчик. Эраст на него дует… Ах! Упоение чувственностью… Герои счастливы – счастлив Леонид. Герои страдают – он умирает от горя… Ему бы очень хотелось не допустить трагедии, изменить сюжет. Это его сквозное действие в роли. Но он навеки повязан книгой, которая все время у него в руках. Он по-прежнему один знает конец этой истории. А потому Леонид выходит на сцену, чтобы получить и дать урок – урок нравственности. Он должен заставить зрителя задуматься. Как надо быть осторожными в общении друг с другом! Не стремиться только к наслаждениям и удовольствиям, чтобы не погубить живую душу. Если не нести эту духовную идею, то останется банальный, набивший оскомину сюжет, который не обязательно пересказывать. Задача Леонида доказать – эта история страшна! Потому живите иначе!..

Леонид – образ не однозначный. Его трагедия еще и в том, что он сам влюблен в Лизу…

ЭРАСТ. Ведь я люблю тебя, друг мой!

ЛЕОНИД. Ах, да ведь и я люблю… Я люблю те предметы, которые трогают мое сердце и заставляют меня проливать слезы

нежной скорби!

Это самый пронзительный кусок в роли Леонида. Он влюблен и от этого страдает и мучается вдвойне. Но тут вступает еще одна важная тема «Бедной Лизы». Ее надо уметь прочитать. Эраст и Леонид. Два подхода к жизни. Через мудрость и чувство. Карамзин «чувствительный» и Карамзин «холодный». И в конце концов в Леониде побеждает философ и созерцатель. Финал – его проигрыш по сюжету, но зато нравственную, нравоучительную задачу он выполнил.

Ко всем актерам: надо физиологичнее существовать на сцене. Больше трепетности и любви. Упоение чувств, чувств, чувств… Ясность, легкость, обоснованность. Надо вам обязательно посмотреть старинные гравюры, прочитать «Леду» Баратынского. Умиляться, улыбаться, рассмеяться, пережить и содрогнуться…

И если у Андрея Кочеткова слова Леонида звучат холодно и рационально: «Сердце мое обливается кровью. Я забываю человека в Эрасте – готов проклинать его, но язык мой не движется, смотрю на небо, и слеза катится по лицу моему…» – грош цена всем нам.

Да ты, Андрей, должен в этом месте умыться слезами! Каждый раз, на каждом спектакле! Иначе все, что ты играл до этого момента – обман! Почувствуй музыку и силу карамзинского слова!

«Когда мы Там, в новой жизни увидимся, я узнаю тебя, нежная Лиза!» Так мог сказать только глубоко верующий человек… Он страдает от того, что допустил Лизину гибель. Но это рок, всевластная судьба.

Образ Матери вызывал у нас на обсуждении много споров. Это образ иррациональный. С одной стороны – символ, несущий тему Рока, предчувствие Смерти, с другой стороны – практичная крестьянка, живая душа, горюющая о муже, живущая воспоминанием о нем и горячо, до безумия любящая свою дочь. И, безусловно, образ, несущий христианское начало. Как мы уже отмечали, первые слова Лизы начинаются словом БОГ: «Бог дал мне руки, чтобы работать». Первые слова Матери: «Божеская милость! Отрада старости моей! Кормилица – доченька моя!» Эту тему, тему расплаты и смирения, Мать проносит через весь спектакль.

Сцена начала II действия. Лиза счастлива: «Он меня любит, любит, любит!» Лиза и Мать вместе радуются прекрасному утру и чистому небу. И Мать произносит слова, которые являются выражением христианской морали не только Матери, но и самого автора: «Кто бы захотел умереть, если бы иногда не было нам

горя?.. Видно, так надобно. Может быть, мы забыли бы душу свою, если бы из глаз наших слезы не капали». Это же – весь Достоевский проклюнулся тут, в Карамзине.

Поначалу смирение – «Видно, так надобно»… Бог за меня решает. Но главное – если я не страдаю и не сострадаю, значит, я забываю душу свою. И потому, чтобы сохранить свою душу, надо принять чужое страдание на себя, во имя счастья. Позднее это выразилось в формуле Достоевского и Сонечки Мармеладовой.

Это важнейшая для понимания образа Матери и всей карамзинской повести фраза. И ни в коем случае она не может пробалтываться или проскакивать у актрисы. В каком-то смысле эта фраза – ключ к пониманию «Бедной Лизы»…

Что же отвечает Матери Лиза?

«Ах, я скорей забуду душу свою, нежели милого моего друга!» Вот начало Лизиного конца. Дочь вступает в полемику с Матерью и самим Богом – так велико ее чувство. Это – первый шаг к гибели. Обратите внимание, что даже в радостных, ничем не замутненных любовных сценах сквозит предчувствие трагического конца. Казалось бы, милый любовный лепет: «Чудно, чудно, мой друг, что я, не знав тебя, могла жить спокойно и весело!.. Теперь мне это непонятно, теперь думаю, что без тебя жизнь не жизнь…»

А ведь вся дальнейшая история отношений Лизы и Эраста – подтверждение этих слов. Как только Лиза лишается Эраста, она уходит из жизни. Это не поступок взбалмошной девчонки, совершенный в состоянии аффекта. Это трезвое понимание того, что «без тебя жизнь не жизнь»… Поэтому призываю вас, чувствуйте смысл и силу слова. Между влюбленными вздохами, позами и ахами не пропускайте важных психологических моментов. Взаимодействуйте. Партнерствуйте. Двигайтесь по своим внутренним линиям. Добивайтесь друг от друга того, что нужно вам в каждом микроэпизоде.

Любовная идиллия. Чисты и непорочны объятия влюбленных. Но вслушайтесь в Карамзина – он ни на секунду не упускает свое сквозное – как эгоизм Эраста разрушает любовь. Так и вы все время должны держать свое сквозное действие.

«Эраст восхищался своей пастушкой – так он называл Лизу, – и, видя, сколь она любит его, сам себе казался любезнее».

Но вот случилось неотвратимое, то, что должно было случиться, ибо «сильна, как смерть, любовь и стрелы ее – стрелы огненные…». Появляется Мать, вся в черном. И снова звучит тема Рока, тема предчувствия беды:

Сколь над нами неба,

Сколь на небе туч-то,
Сколько в тучах грому-то!..
Чью же это душу доставать из глуби,
из глухого омута?
Что же это, доченька?

Рита Рассказова, ты произносишь эти слова с некоторым пафосом, но достаточно холодно, не подключаешь свою душу… Заметьте, в каждой народной сказке описанию смерти предшествует описание предчувствия смерти. Это характеризует народное сознание. Мать, предвещая смерть Лизы, говорит о смерти души дочери, что для христианского сознания страшнее, чем смерть тела. Вслушайтесь в страшные и вещие слова: «Чью же это душу доставать из глуби, из глухого омута?»… Хочется, Рита, чтобы ты почувствовала эту музыку народного плача.

В народе – плакальщицы, или, как их еще называют, «вопленицы» – это почти профессионалы. Структура такого плача очень сложна: он гармоничен и дисгармоничен одновременно. Это музыка визга, вопля.

Твой «плач», Рита, очень важен и потому, что здесь пьеса переходит свой экватор. До этого момента можно и нужно было смеяться. А отсюда начинается трагедия – очищение – финал.

Очень важны предфинальная и финальная сцены. Они у нас пока не получаются. (Эрасту.) Пойми, ты играешь лжеца и водевильного злодея. Попользовался девушкой, ушел к богатой вдове, откупился от любимой деньгами – «се ля ви!». А Эраст сложнее, он любит Лизу. Когда он говорит ей в кабинете: «Я тебя любил, да и сейчас люблю», – он не лжет.

Еще вчера на склоне дня все в милой тайна для меня.
Еще вчера ее черты так сладко снились,
Но тайны нет, и мне пора, ведь я желаю ей добра,
Но обстоятельства с утра переменились…

Сейчас в твоем исполнении много красок, страстей, но нет логики, внутреннего смысла. Здесь не может быть никакого пения, это – зонг. Мелодекламация. Герой выставляет сою позицию. Эраст доходит до открытого цинизма:

Любите ближних – рек господь.
Согласны с ним и дух, и плоть,
И даже более души согласно тело.
Любовь от ближних не тая,

Мы любим их – господь и я,
Но обстоятельствам до ближних что за дело?

Но этим цинизмом он прикрывает боль. Перед Эрастом встает извечная проблема человечества – проблема выбора. Эраст применяется к обстоятельствам, Лиза отбрасывает их. И этот зонг про обстоятельства очень важен – это попытка Эраста оправдать себя, снять с себя ответственность. Он к нам, зрителям, обращается – судите меня. Я ничего перед вами не скрываю – я искренне любил, я и сейчас страдаю, но что же делать?

Как честь и совесть с малых лет ни береги,
Но обстоятельства и принципы – враги…

У Карамзина впрямую об этом не написано. Экзистенциальная проблема выбора реализована не Карамзиным, а поэтом Ряшенцевым и неким драматургом Розовским. Но у Карамзина есть: «Эраст был до конца своих дней несчастлив». Много ли сейчас найдется молодых людей, которые всю жизнь будут оплакивать обманутую девушку?

Лиза тоже делает свой выбор. Важно спасти свою душу, а не тело. Сцена объяснения в кабинете Эраста, «сцена за столом» – ключевая. И ни у вас, ни у Ромы с Таней она пока не получилась. Все предыдущее действо – игры, пляски, песни, страсть – все должно идти к этой сцене. Здесь пик переживания, здесь ее ударила судьба. И потому улыбка, как страшная маска, застряла на ее лице – она одеревенела. Все – ложь. «Он бросил меня, он любит другую!» Ты никогда это не сыграешь, Таня, если… Это надо пережить сердцем, почувствовать каждой клеточкой своего существа. Только если ты переживешь этот стресс, безумие, сидя за столом в кабинете Эраста, застыв со страшной улыбкой на лице, только тогда ты обретешь ясность и чистоту финала. Тело умерло, надо спасти душу. Ибо для тебя первое и последнее слово – Бог. И ты уже не будешь метаться по сцене и рвать на себе волосы. Наступает катарсис – момент очищения и освобождения. И ты, как Жанна, со светлой улыбкой пойдешь на костер…

У Карамзина есть фраза, которую мы не произносим: «Ей стало видно во все концы света…» Не в безумии и аффекте бросается Лиза в воду. Никаких дешевых страстей! «Но через несколько минут она погрузилась в некоторую задумчивость…» В последний момент лишь одно заботит Лизу – мать. Вслушайтесь в Карамзина:

ЛИЗА. Скажи ей, что Лиза против нее виновата. Что я таила

любовь свою к одному жестокому человеку.

ЛЕОНИД. Я забываю человека в Эрасте!

Какая филигранная четкость! Какая музыка слов!

«Скажи, что я, я, я… Тут она бросилась в воду».

Может быть, если бы Лиза это не сделала, Эраст так никогда бы ничего в жизни не понял. Это она, Лиза, сделала его другим человеком.

* * *

Рома как-то на одной из репетиций со свойственной ему горячностью защищал своего Эраста и недоумевал: «Марк Григорьевич, я ничего не понимаю. Как мне играть эту роль? Чего вы все нападаете на Эраста?! Я, например, за него! Нет, не улыбайтесь, поймите меня! Что ж теперь, не любить? Или как встретишь девушку, сразу думать: этого нельзя, того нельзя, а то еще в пруд бросится! А любовь – это когда обо всем забываешь! По себе знаю! Нет, вы мне ответьте: Эраст плохой человек или нет?»

Что тебе ответить, Рома? Все мы немного Эрасты. Все мы живем, мучаемся, страдаем, любим и приносим боль любимым. Жизнь сложна. Кто прав? Эраст или Леонид? Сами мы судить не можем, мы будем Богом судимы.

Но если мы пропустим через себя искреннюю любовь Эраста, для которого Лиза – счастье и источник наслаждений, увидим Лизу, которая всей своей жизнью и ранней кончиной утверждает – нет разных правд, зависящих от обстоятельств, есть одна нравственная норма – норма чистоты и веры, проживем долгую жизнь Леонида, исполненного праведного гнева против обмана и подлости, но так и не познавшего ни настоящей жизни, ни любви, а потому ставшего пустым и холодным, если мы задумаемся «Кто же прав?» и заставим задуматься над этим зрителей, мы выполним свою задачу…

Финальная песня Лизы – сложнейший, ответственнейший кусок. Это ни в коем случае не должно быть красивым пением. Помните, я говорил о теме плакальщиц. Это язык народного плача – у Матери, у Лизы после отъезда Эраста «на войну»:

Уж я бедна-горька, бесчастна,
Я во горе была спосеяна,
Во несчастья была спорожена…

В финальной песне Лизы – та же тема, но это уже не плач –

это бабий вой. Это – как беременной дали сапогом в живот. Никакого исполнительства! Нельзя петь. Хрип, шепот, крик, вопль – диссонанс. Тут не страшно уйти от правильного звучания, брать нарочно не те ноты. Съезжать на полтона то вверх, то вниз. Надо поставить себя на предел всех своих психофизических возможностей. И звук падающего бревна – как завершение воя.

В этом номере – вся сила Лизиного характера. Все вижу насквозь, все принимаю – и иду на смерть! Никого не виню. Всех и все прощаю. Это не бедная, обманутая девушка бросается в воду. Из жизни, сведя с ней счеты, уходит мощная творческая личность. Помните у Маяковского:

Я с жизнью в расчете,
И не к чему перечень
Взаимных болей, бед и обид…

Отзвучала первая сентиментальная песенка и оперные дуэты. Мы упивались невинной любовью пастушки, ворожбой первой страстной любви. Мы пережили разлуку любимых и стенания оставленной девушки. Все было мило и подчас вызывало улыбку. «Фарс» кончился. Теперь – одна неприкрытая и неприглядная боль, боль, боль… Страдания и смерть не могут быть красивыми. Это животный крик, раздирающий душу. А потому, Таня, ты кишки должна себе вспороть и вывернуть наружу нутряное, чтобы добиться мощного, по-настоящему трагического звучания.

А и сколько в вас, люди, сокрыто зла, Али порча какая на вас нашла? Сам всплакнет, убив, сам вздохнет, украв, А заводит речь и выходит прав…

* * *

10 июля 1983 года, накануне сдачи спектакля Дому художественного творчества. Последние прогоны двух составов «Бедной Лизы». Поздней ночью – подведение итогов.

Розовский. Работа проделана. Вы столкнулись с очень сложным жанром, требующим пластичности, музыкальности, интеллекта и хорошего, доброго сердца. Оба состава проявили самостоятельное творчество, и при этом удалось привести вас к одному, определенному решению. Задача наша – сделать в этом сезоне второй спектакль – выполнена. Поздравляю вас с окончанием важного этапа, я бы сказал, непосильной, но оказавшейся вам по силам работы! Поздравляю вас! Будет этот спектакль вами любимый и вами хранимый, будете вы получать

огромное наслаждение и муки от этой работы, и воздается вам по заслугам!

Было много в процессе работы амбиций, но всем нам результат оказался дороже. Исходя только из этого – из художественной целесообразности, – нам надо решить, какой состав наиболее готов к завтрашнему показу…

Запись репетиций И. Паперной.

11 июля 1983 года состоялась сдача, она же – премьера спектакля «Бедная Лиза». Этот спектакль в репертуаре театра и сегодня, он уже прошел около трехсот раз. Поменялись некоторые исполнители. В августа 1989 года он был с успехом показан в рамках Эдинбургского фестиваля на сцене Треверз-театра. Получил там премию Фринджа. Среди восьмисот театров, награду получили 8 спектаклей из разных стран. Мы были в этой восьмерке. Играли по-русски и по-английски. А в 1997 году «Бедную Лизу» сыграли на фестивале в Авиньоне – 26 коммерческих спектаклей. По-русски и по-французски. И снова успех. «Бедная Лиза» стала несомненным «хитом» нашего репертуара.

«Вихорь жизни молодой»…

Процесс работы над «Бедной Лизой», зафиксированный в записи репетиций всего лишь одного опуса, может быть, даст читателю представление о сложности и трудоемкости студийного творчества, в котором переплетены этика и эстетика, практика сценического строительства и литературоведение, учеба и результат…

Здесь властвует «вихорь жизни молодой», не мешающий, однако, следованию завета из «Фауста»:

> Нет, уведи меня на те вершины,
> куда сосредоточенность зовет…

Это, так сказать, одна работа – судите сами… А ведь таких спектаклей было создано в условиях любительства – восемь.

Перечислю их:

«Доктор Чехов», «Бедная Лиза», «Всегда ты будешь», «Красный уголок», «Комната смеха», «905-й год», «Учитесь водить автомобиль заочно» и «История лошади».

К началу пятого сезона мы подошли усталые от напряжения, но воодушевленные тем, что у дверей, ведущих в наш крохотный зальчик в Доме медработников, всегда скапливались зрители, не попавшие сегодня на спектакль.

Однако «черная работа» давалась крайне нелегко, театр делали из ничего люди. Это тесто надо было каждодневно месить. Продвижение на миллиметр пути требовало усилий непостижимых.

В доказательство приведу свое выступление на открытии пятого сезона, ставшего рубежным перед нашим переходом в профессионалы. (Магнитофонная запись дается в сокращении.)

– Друзья! Мы начинаем пятый по счету сезон с надеждой, что в будущем наше дело окажется на новых организационных рельсах, – вся страна наша начинает жить по-студийному: старая, прогнившая догматическая система затрещала, уступая место новому. Общество делает ставку на самодеятельность личности, но требует при этом от каждого профессионализма. С некомпетентностью и дилетантством надо кончать – в сфере театра эта задача решается каждым коллективом по-своему. Мне кажется, мы готовы начать новую творческую жизнь как никто. Накоплен богатый, чрезвычайно убедительный репертуар. Критика нас поддерживает, публика любит. Внешне мы выглядим

недурно, но это не значит, что все в порядке.

Искусство делают люди, совсем недавно бывшие далекими от искусства. Придя с улицы, они волей-неволей приносят в «храм» уличные представления о жизни. Иногда это хорошо, чаще плохо, потому что сегодня более, чем всегда, нужна культура нашего общения, коллективная стабильность. Гниль сегодняшняя обязательно проявится если не сегодня, то завтра. В этом смысле наша перестройка будет похожа на перестройку в масштабах страны – та же несовместимость новых дел со старыми конструкциями. Как сохраниться, как уберечь себя от мечтаний и разрушений, как уберечь дело от дисгармонии?

Наши пути разойдутся с каждым, кто, воспользовавшись нашими слабостями и противоречиями роста, будет хитрить, настраивать дирекцию и администрацию «против», писать ей недостойные истинно интеллигентного человека заявления, похожие на доносы.

Сегодня мы уже начали подготовительную работу к новому сезону – исключили отошедших в сторону от нас. Некоторые спрашивают: а не поторопились ли мы? Может, еще потерпеть для пользы дела?.. Нет, мне кажется, здесь необходима хирургия, ибо «театр – дело кровавое»… лучше сегодня избавиться от болезни, чем долго еще жить с ее последствиями… Потери студии неизбежны, мы это тоже должны понимать. Но привыкнуть к этому я не могу… Для меня это всегда самый тяжелый момент нашего сотворчества, построенного на содружестве. Примеры с Кочетковым, Знаменщиковой, Михайловой говорят нам о том же, о чем я уже сказал. О эгоцентрическом нутре, несовместимом со студийными интересами… Разве можно сказать, что эти люди мало играли? Да, понятно, они хотят играть еще больше, но разве количество – это мера таланта?

Эгоизм – вот проклятье наше, вот первейший дьявол – совратитель студийцев!.. И как приложение к нему – темнота. Да, да, та самая, которая еще зовется невежеством, неумением отличить подлинно художественные ценности от мнимых. А ведь с их уходом рушатся спектакли, и еще какие!.. «Доктор Чехов», наша первая ласточка, подстреливается влет. Я уж не говорю о «Всегда ты будешь», без которого нам нельзя и мечтать о какой-либо профессионализации. Тут уже нас не просто подводят. Тут нас бьют топором по черепу, да еще сзади, без предупреждения… Ну, не стыдно ли?.. Эти люди, по существу, чрезвычайно талантливые, вдруг оказываются совершенно тебе чужими, совершенно, оказывается, «не твоими», совершенно беспомощными в этическом плане, не воспитанными в здоровом студийном духе… Их уход – это и наша слабость, ибо, значит, мы

не сумели вовремя сломать их эгоизм, их темноту и бескультурье преодолеть…

Какой вывод напрашивается?.. Потери, конечно, будут и впредь. Не забывайте, что вы пришли с улицы, никто из нас только что не знал друг друга даже в лицо. Студия – живой организм, а всему живому свойственно не всегда ровное развитие. Но важно понять причины потерь, ведущих к разрушению. Важно осознать силу наших художественных идей, мощь нашего репертуара, и тогда, я думаю, эгоизм будет побежден.

Нет нужды говорить, что наша студия, мне кажется, достаточно сильна, чтобы превозмочь бедствия, принесенные потерями, но тут следует взять такой урок: селекция должна быть продолжена, будет новый набор, и я обращаюсь в связи с этим прежде всего к «старикам» (есть уже у нас такие молодцы-ветераны) – на вас новая, тяжелая ответственность – показать новеньким, что есть мы, настоящие студийцы, как здесь, по каким таким законам живут «розовские», что за атмосфера «У Никитских»… Не надо подавать никакого примера – это чушь. Надо просто честно выполнять свои студийные обязанности, и все. Этого вполне достаточно будет!

Теперь мне хочется дать характеристику – краткую, конечно, работе наших цехов.

Прежде всего – актеры. Спектакль «История лошади» сказал сам за себя. Здесь студийная мощь на сегодня выглядит в полную силу. В работе всех участников от Андрея Степанова до Валерия Бондаренко отчетливо видно мастерство, не только увлеченность ролью. Философия и миросознание Толстого, выраженные в сложнейших полифонических театральных формах, дали театральный синтез, недоступный, поверьте, многим профессиональным труппам. В спектакле есть интеллект и чувственность, присущие нашему методу, только нашему театральному мышлению. Мне хотелось бы, чтобы студийцы задумались о том, какая связь существует между этой работой и другими нашими опусами – начиная от «Доктора Чехова» и «Бедной Лизы», продолжая «Всегда ты будешь» и особенно «Комнаты смеха» – спектакля, может быть, не во всем удачного, но чрезвычайно полезного, как выяснилось, для нас, для нашей работы над «Историей лошади». Я имею в виду чисто технические подходы к эстрадно-театральному стилю, совмещаемому в «Истории лошади» с глубинно-психологическим театром…

Да, могут быть и сомнения, и даже творческие метания – они были в «Истории лошади», и они, конечно, естественны, – но опять-таки, если и в общем деле возникает недоверие, желание доказать обратное тому, что твердит, к чему призывает режиссер,

демонстративная нервность, – все это ведет к нашему общему поражению, ответственность за которое несу пока что я один… Будем же внимательнее и профессиональнее в своем труде! Будем менее амбициозны и более скромны в своих самооценках – опять все тот же эгоизм, точнее, в этом случае эгоцентризм могут дать печальнейшие срывы… И я, к сожалению, в прошлом сезоне был тому свидетелем у Леши Паперного. Это не должно не тревожить, мне кажется, и его самого. Удивительный человек, то проявляющий изысканный вкус и воспитанность, то обыкновенное хамство, невыдержанность, его же недостойные… Пора кончать с этой незрелостью, с этим, мягко говоря, мальчишеством! Серьезные увлечения Искусством сами по себе не гарантируют высокий уровень культуры личности. Уметь управлять собой и быть добрее по сути, добрее даже не в бытовом, а в поэтическом смысле – вот чего бы я тебе пожелал в будущем сезоне, Алексей Кузьмин-Паперный!

Спектакль «Красный уголок», восстановленный в нашем репертуаре благодаря изменениям, произошедшим в жизни нашего общества, конечно, принес мне удовлетворение как автору, в конце концов мы победили!.. И это была принципиальная победа. Из-за «Красного уголка» над студией недавно висел палаческий топор. Из-за «Красного уголка» нас вообще в какой-то момент могли закрыть. Победить с «Красным уголком» значило не просто выжить, но еще и во многом обеспечить себе будущее. Ибо у нас, к сожалению, ничего так не любят, как бить споткнувшихся и добивать упавших, называя их вредителями и диссидентами. Я горжусь, что эта родившаяся в студии «У Никитских ворот» из самостоятельного предложения себя в качестве исполнительниц пьеса, в свое время названная одним лицом, ответственным и начальственным, «антисоветчиной», далее была провозглашена пьесой «в духе Московской партийной конференции», ибо, написанная до известных постановлений о пьянстве, она раскрывала причины этих явлений, она била в колокола тревоги за видимое падение нравственности в нашем обществе, призывала к тому самому «человеческому фактору», который сегодня ставится во главу угла в любом деле. Пьеса «Красный уголок», рожденная в нашей студии и трактующая самые, может быть, важные вопросы – об ответственности общества перед личностью, а не только личности перед обществом, вопросы воспитания не бюрократическими методами, а чисто человеческим подходом, – это то, чем стоило рисковать, даже ценой временного поражения, ибо это – подход Искусства, опережающего жизнь, то есть единственно верный и честный подход… Вывод: не терять политических ориентиров на

правду жизни, уметь рисковать, но и уметь временно отступать, уметь, когда нужно, проявлять принципиальность, уметь доказывать перед любым начальством свою правоту. Студия не может строить свой репертуар, будучи робкой, общественно пассивной, граждански обессиленной… Нам необходимы бойцы, и в первую очередь, сами актеры наши должны иметь убеждения, а не поверхностные взгляды. Студии нужен постоянно действующий механизм самозащиты.

«Красный уголок» играли Знаменщикова и Рассказова, наши гастролерши. А гастролеров студия не терпит, это должно быть ясно всем… Почему же я терпел?.. Ну, конечно, потому, что это был именно «Красный уголок», с которым надо было победить по причинам, мною уже указанным. Подчеркиваю, не потому вовсе, что это была лично моя пьеса, а потому, что этой победы требовала биография студии, ее стратегические интересы. И все-таки я хочу заявить: я жажду, я хочу полноценного возвращения Иры Знаменщиковой к нам… Тут, скорее, какое-то недоразумение, что-то мы с ней недоговорили или недопоняли друг друга. Во всяком случае, это совсем другой случай, нежели с Кочетковым, не правда ли?.. И тут я прошу помощи у студии, если вы в принципе согласны со мной: Знаменщикову надо вернуть, она – наш человек!.. И нет, и не будет ей, поверьте, в другом месте актерского счастья, которое уготовано ей здесь…

О Чухаленок… Когда ее необузданный талант удастся обуздать, студия будет в порядке. И сама Чухаленок будет в порядке. Ее неуправляемость, что греха таить, частенько на грани фола. Иногда мне самому кажется: ах, до чего хороша может из нее быть актриса, будь подисциплинированней да помудрее… А иногда: Господи, неужели и она чужая… все-таки с Кочетковым дружила, что-то, значит, у них было общее, не только кухня, на которой Таня там у них спала… Но справедливость требует сказать: Вязопуриха получилась у нас такая, что и БДТ позавидует, и Рига…

Было не просто проявить себя в этом сезоне и Марку Высоцкому, резервы его остаются невыявленными, – и это было видно, как он быстро прогрессировал в роли Генерала от репетиции к репетиции, от спектакля к спектаклю – ведь работа с ним, по существу, велась в параллель с выпуском, это был, по существу, ввод срочного характера… Высоцкий переволновался и потому поначалу перестарался, что ли, но потом все стало на свои места.

Работа Ирины Морозовой в студии была успешной. Мне хочется отметить и ее труд в «Бедной Лизе», когда она подменяла Рассказову, работая с ней не только в очередь. Ввод во «Всегда ты

будешь» можно тоже записать в ее актив. Думаю, что ей не надо торопить судьбу, придет время, я уверен, и ее талант раскроется по-новому.

Виктория Заславская, как всегда, являющая пример студийности и профессионализма, думается, тоже заслужила мои комплименты. Но моя комплиментарность обоснованна, и потому ее лучше назвать благодарностью. Мы все многим обязаны точности и обязательности, дисциплинированности и собранности этой актрисы, ибо как раз этих качеств в общем и целом студийцам недостает. Прибавив в эмоциональной отдаче, в страстности исполнения, ее Лиза стала мне нравиться гораздо больше, чем раньше.

Самые хорошие слова хочется адресовать Юрию Голубцову. Тоже, как и Заславская, образец студийности. Интересно он смотрелся и в «905-м» годе, и по-настоящему раскрылся в «Истории лошади». Многие зрители, увидев его в Феофане, спрашивали: «А это у вас кто?» – верный признак успеха, хотя и внешний. Я отвечал скромно: «Юрий Голубцов». Далее следовало: «Надо же, какой интересный у вас новенький»… На что я гордо бросал: «Он не новенький, он старенький… Он у нас с первых дней нашего существования!» И эффект был еще большим. Конечно, я не говорил случайным зрителям, что Юра уходил в армию и пришел к нам оттуда как бы вторично, чтобы не загромождать рекламу подробностями, но факт есть факт: на сегодня мы имеем очень интересного артиста – яркого, живого, смешного и, что особенно отрадно, стойкого, выдержанного, дисциплинированного студийца.

О Валерии Бондаренко я говорил уже, но скажу еще раз: в Табуне его работа – на первом месте. Неожиданность?.. Да, приятная неожиданность. Видна индивидуальность – вот в чем дело. Но видна не потому, что серьга в ухе, а потому, что «глаз есть», как в театре на жаргоне говорят. Я бы Бондаренко отметил еще и в противовес Рыбакову, который скис и потерял себя в Табуне, не выдержал напряжения выпускного периода, как, впрочем, и Шарипова, и самоустранился от работы в студии… Что ж, вольному воля. А вот Бондаренко не скис!.. Я помню его сидящим в полуголом виде в жару на репетициях и штудирующим свою анатомию, что-то на ходу конспектирующим… Это дорогого стоит!.. Вывод: удача приходит к тому, кто трудится. А кто линяет, отлынивает, ноет, тот – слабак, таких студия, рано или поздно, выкидывает из своих рядов.

О Владимире Юматове. Явный студийный лидер. Готовый профессионал, артист классный и по-человечески внушает

уважение всем, да не только уважение – мы его полюбили… Не только за актерский недюжинный талант, но и за человеческие качества, опять-таки те, которых в студии недостача, – прежде всего зрелость, справедливость, интеллигентность настоящая, не мнимая… Спасибо Владимиру Юматову за Князя, но и спасибо за понимание существа студийного дела, которое не бывает безгрешным, спасибо за мудрость, проявленную им в трудные минуты прошлого сезона.

Всеволод Шестаков… Простите, Всеволод Михайлович Шестаков, к сожалению, в сдаче «Истории лошади» не сумел принять участия по причине уважительной – был отправлен по работе в командировку в самый неподходящий момент. Но репетировал он здорово, что, впрочем, и ожидалось. Мне кажется, наша студия, поначалу несколько болезненно воспринявшая приход «виктюковцев», точнее, «эмгэушников» в наш состав, сегодня избавилась от этого временного противоречия. Сегодня мы уже едины: солидность и молодость, опыт и азарт… Творческая монолитность достижима не на словах, а в деле – благодаря Всеволоду Михайловичу, Владимиру Юматову и…

…Конечно же, Андрею Степанову!.. Не буду сейчас давать характеристику его труда в роли Холстомера. Одно скажу: как он работал, как наращивал от репетиции к репетиции и смысл, и форму – пусть будет уроком для других студийцев. Не все получалось поначалу, не со всем внутренне он был согласен, я это чувствовал, а иногда приходилось горячо убеждать этого актера, но я всегда знал – он меня слышит, он хочет меня услышать, а затем пытается выполнить то, о чем возникала договоренность… Сыграть Холстомера плохо означало бы провалиться со всем спектаклем. Сыграть хорошо – это не провалиться, но этого мало… Надо было сыграть блестяще. И это было сделано!.. Так поздравим нашего товарища и себя самих с тем, что у нас есть такой товарищ!.. К тому же – лауреат Государственной премии!

В нашем студийном деле принимали участие в прошлом сезоне еще несколько талантливых лиц. Их связь с нами носит постоянный характер, однако полноправными студийцами их не назовешь, ибо они не участвуют в спектаклях, а это главный критерий. Сергей Эрденко, дуэт «Таня и Наташа»… Я бы назвал их нашими «спутниками»… Но спутники, как известно, запускаются ракетой. Наша ракета их вознесла, как бы им не дать сгореть в атмосфере… Для этого надо более точно упорядочить их соучастие в нашем деле, предложить им в будущем более интересное творческое сотрудничество, чем та элементарная эксплуатация их талантов, которая до сих пор превалировала. Надо думать о вовлечении их в репертуар, о создании под нашей

маркой их сольных вечеров-концертов.

Работа Литературной части лично меня удовлетворить не смогла. Эмоций по-прежнему много, а дела мало.

Постараюсь быть не голословным. По-прежнему нет у нас удовлетворительной печатной рекламы, есть даже спектакли, программки на которые отсутствуют, афиш вообще нет, нет рекламы ни в «Вечерке», ни в «Московском комсомольце»… Не сделаны, хотя давно заказаны, плакаты… Эмблема не стала тотально назойлива, как это необходимо по законам восприятия рекламы. Нет красиво, современно отпечатанных билетов, вместо них какие-то цветные бумаженции… Безвкусно, недостойно нашего театра, нет уровня, – в других студиях это дело налажено значительно лучше. Тут есть чему поучиться у Беляковича и у Кургиняна. Самое страшное, что, когда я завожу об этом разговор, находится тысяча причин, «почему это невозможно». Вывод: надо невозможное сделать, наконец, возможным. Надо привести эту область работы в соответствие с художественным уровнем студии. Любые ссылки на трудности здесь лишние. Дело, особенно сегодня, когда решаются вопросы нашего будущего, требует этого в обязательном порядке, и я не хочу слышать никакие отговорки. Более или менее Литчасть справляется с приглашениями. Но и здесь имеют место всплески и спады. Были спектакли, когда мы недобирали зала. Конечно, тут виновата и административная группа, и все же наша задача – держать каждое место под своим контролем – далеко не всегда выполнялась. Трудно, но выполнимо. Если здесь не хватает людей и организаторов, давайте подбросим вам в помощь кого-то.

Говоря о студийной самозащите, я хотел бы, чтобы у нас была выработана своя политика взаимоотношений со зрителем и с критикой. Кем заполняется зал – должно нас не просто интересовать. Это не праздный и не социологический чисто вопрос – это вопрос нашего выживания и процветания. Я прошу создать постоянно действующий зрительский актив, организовать наше общение до и после спектаклей, вы увидите очень скоро, как это необходимо студии, мы получим массу новых друзей, помощников и, если хотите, меценатов. Ничего позорного в этом нет, театр, а студия в особенности, нуждается в такого рода людях. Нам надо самим обеспечивать себе место под солнцем в любую пасмурную погоду.

Еще вопрос – записи репетиций. Велись?.. Да, велись. Но зачем, если эти записи годами остаются необработанными, студийные летописи прекратились… Важнейшая часть работы Литературной части, таким образом, в прошлом сезоне оказалась не сделанной так, как этого требует дело. На все не хватает рук –

понимаю. Нет времени – понимаю. Но только ваша вина в том, что работает в этом деле одна Паперная. Неужели на пятом году нашей жизни опять тут будет старая неразбериха, бесплановость… Мало быть энтузиастом, Ира, не можешь обеспечить сама, не успеваешь, поручи еще кому-то, спроси с него, потребуй… А не ревнуй к каждому новому лицу, занимающемуся твоей областью, с которой ты, ладно, пусть по объективным обстоятельствам, не можешь справиться. Вот и получается, что дела действительно много, а даже попытки с ним справиться по-настоящему не видно. Много вранья, обещаний типа «бу сделано», а по существу не делается ничего. А шума всегда много. Этот бенгальский огонь хорошо искрит, но мало греет…

Справедливости ради скажу: многое делалось Паперной не по Литературной, а я бы так сказал, по околотеатральной части. Это тоже, конечно, было нужно! Очень нужно! И тут вклад Иры действительно большой, обеспечивающий наше будущее… Но ведь театр – это еще и настоящее, сколько об этом повторять!.. Не будет у нас «сегодня», не видать нам и «завтра», как собственных ушей!

Литературная часть – правая рука худрука. Ей заниматься рекламой, ей приглашать людей, в которых мы заинтересованы, чтобы они сидели в нашем зале, ей вести записи репетиций и студийную летопись, ей заниматься литованием текста пьес и подготовкой этих текстов для литования и архива, ей собирать этот самый архив, и не просто собирать, но еще и обрабатывать, ей помогать мне в организации учебно-воспитательной дополнительной программы – приглашать известных критиков, драматургов, актеров в нашу студию для встреч и бесед, и самое главное – быть в поиске нового репертуара, помогать мне советами и деловыми предложениями: может быть, это поставите или то, – для этого надо быть в курсе всего, что творится в театральном мире, надо быть в хороших отношениях со всеми, кто нам нужен, а если нет отношений, знакомиться и тянуть в буквальном смысле людей к нам за руку… Надо читать, читать, читать. И уметь писать самому! Надо учиться у Павла Александровича Маркова – быть завлитом. Завлит – это мозг театра, определяющий вместе с худруком, по заданию худрука, его будущее и настоящее…

За четыре студийных года Паперная, так сказать, «похорошела» (смех), изменилась к лучшему. Но неумение иногда быть адекватной процессу, а также взбалмошность, бестактность в иных ситуациях, неровность чисто женских проявлений в тех или иных случаях мешают студии иметь в лице Паперной полноценно

профессионального завлита, как сейчас говорят, помощника главного режиссера по Литературной части.

Надо перестраиваться! Надо учиться!.. Надо владеть делом, а не быть все время на подходах, на подступах к нему. Студия сегодня нуждается в еще большей степени, чем вчера, в активности, деловитости и профессионализме, в ведении всех необъятно многих забот Литчасти нашего театра.

Отсутствие профессионализма характеризовало, к сожалению, и другую, не менее важную для дела область – работу постановочной части. Ее руководитель Борис Кивелевич своим бездействием, бывало, ставил под угрозу выпуск спектаклей. Мало того, его бездействие превратилось в норму, сделалось, я бы сказал, воинственным бездействием. Может что-то не получаться, срываться, даваться с трудом, но ничего не делаться в студии – такого быть не должно!.. Если ты на рабочем месте, с тебя, извини, будет спрос. На последних репетициях «Холстомера» Кивелевич после моих «втыков» взялся, наконец, за дело и «спас» положение. Очень плохой прием! Доказывать свою нужность «от обратного» – видите, мол, когда захочу, тогда вот как могу! А захотеть и смочь нужно было гораздо раньше. Если Кивелевич не собирается пересмотреть степень и стиль своего участия в деле, я работать с ним в таких условиях отказываюсь. Симпатии, которые я лично испытываю к Борису как человеку, не в счет… Другой сегодня счет предъявляется. В постановочной части не ведется никакой учебы, – сколько раз я просил организовать семинар для наших ребят с участием завпостов московских театров, да и пойти на выучку можно к кому угодно – во МХАТ, в Театр им. Моссовета… Если я не прав в своей резкости, пусть студийцы со мной поспорят. Но в качестве последнего аргумента приведу печальное воспоминание о спектакле «Всегда ты будешь» в большом зале, на котором был раскоммутирован весь свет, был чудовищный звук…

Почему претензии прежде всего к Кивелевичу? Потому что он как бы нарочно не «включался», ждал, когда его позовут, из-за угла посматривал, выйдет у нас что-то без него или не выйдет. Ах, как нехорошо, нестудийно это по сути. И это делает тот самый, как мы знаем, Кивелевич, который при желании может горы свернуть, ночи не спать… Тот самый Кивелевич, который может быть таким надежным и родным… Мы знали подобного Кивелевича, и мы хотим вернуть его к нашим старым представлениям о нем.

Александр Лось – тихо и четко работающий на спектаклях человек. Есть надежность. Есть многократно проверенная в практике студийность. Но на пятом году требуется еще и

повышенное мастерство. Нам нужен Художник по свету, а не честный исполнитель художественной воли режиссера. Нужен Творец, который на нашей маленькой сцене прекрасно играет всеми скудными ее возможностями, ищет и находит там, где, казалось бы, никаких возможностей и нет. Он не думает, он честно светит плохим светом на каждом спектакле. Но если свет плох, значит, и спектакль плох. Значит, и театр посредственен. Ну да, зритель еще прощает нам кое-что, но скоро перестанет прощать. Мы же прощать себе эти безобразия не можем.

Свет, звук, теперь костюмы и реквизит. У нас тут, хотя и Студия, но дело должно быть налажено. А то лавочка какая-то получается: захочу – сделаю, помогу, а не захочу – сами выкручивайтесь… А кто это, собственно, «сами»? Нет пошива. Какая-то соседка Чухаленок в последний момент за студийные гроши что-то там шила… На охоту идти – собак кормить. Давайте в постановочной части на пятом году нашей жизни наводить порядок, подыскивать новых людей, заинтересовывать их, вводить в нашу атмосферу, уважать их труд – это особенно важно, не считать их ниже себя, всячески показывая им, что они на равных в общем деле студии, но – и спрашивать с них, если они подводят. В одном всегда прав Кивелевич, в одном: когда говорит, что актеры ему мало помогают. Впрочем, на «Истории лошади» такого он уже не говорил, потому как здесь ему надо было самому прикусить язык. Что же касается идущего репертуара, то здесь постановочная часть, надо признать, в общем и целом работала лучше, чем на организацию новых спектаклей. Так вот, актеры студии, конечно, должны больше трудиться в нашей постановочной части, это не зазорно, а почетно, и тут у нас тоже есть свои лидеры: хорошо это делали участники спектакля «Автомобиль», еще лучше – «Истории лошади»… С «Бедной Лизой» по этой части были проколы, особенно на выездных.

Работа административной группы в прошлом сезоне сводилась преимущественно к обеспечению зрительного зала по коллективным заявкам. В целом Люся Исакович и ее помощники с этой частью дела справлялись хорошо. Но опять-таки реклама, даже та, которая вывешивалась на Доме, была частенько и неграмотной, и неточной, и непривлекательной. И здесь необходимы плановые методы, а не спонтанные. Особенно спонтанно административная группа работала в зале перед началом спектаклей, дежурств по заранее составленному графику нет, контакт с постановочной частью по работе над новыми спектаклями, нуждающимися в обеспечении, отсутствовал. Околотеатральная атмосфера с вовлечением в нее зрительского актива так и не была создана. Вас будут еще больше любить и

уважать студийцы за то, что вы умеете поставить вопрос и добить его решение чего бы это ни стоило. Вопрос с помещениями или их арендой – это ваш вопрос, он жизненно важен для студии. Вопрос хозяйственного обеспечения – ваш вопрос (многие покупки мы не делаем только потому, что не знаем, как и где их можно оформить). Вопрос полноты студийной кассы – тоже ваша забота. Я был бы счастлив тогда назвать вашу деятельность Искусством. Искусством администрации. Во всяком случае, в начале нового сезона надо проанализировать все, что нас раньше не устраивало, с тем чтобы не повторить былые заблуждения и просчеты.

Вот, пожалуй, и все. О прошлом. Теперь поговорим о новом сезоне, о том, что будем делать и как жить… Будущее наше зависит от значительности выбранного репертуара, умелого сочетания в нем классики и современной темы, от оригинальности и смелости театральных решений, от достижения высшего качества исполнения. Главная задача – прежняя: заниматься Искусством, независимым от конъюнктуры, свободным изъявлением своего понимания человека, жизни, истории.

Наш репертуарный портфель набит новыми и старыми, но вызывающими повышенный интерес и сегодня пьесами. Однако ситуация такова, что начинать новую работу практически невозможно: три вечера в неделю, которые нам даны администрацией, приводят дело в организационный тупик, студия в этих условиях должна попросту прекратить всякое творческое существование, ибо играть старые спектакли, которые, кстати, еще не успели постареть, и репетировать новые – негде.

Нам предстоит тяжелейшая борьба с дирекцией ЦДКМР, которая, сократив наше пребывание в Доме вдвое и согласовав это сокращение в инстанциях, тем самым просто-напросто хочет уничтожить наш коллектив. Единственная цель: не дать нашему делу заглохнуть! Нам говорят: вы не одни тут, нет помещений. Предлагаю немедленно создать официальную комиссию от нашей студии, которая займется проверкой использования всех клубных помещений. Далее: необходимо составить письма во все руководящие инстанции и газеты с просьбой помочь нам. Наши аргументы: Дом медиков не принадлежит медикам и нам, ибо здесь проводятся регулярные, по два раза в неделю, заседания чужого Дому Интерклуба, вовсю работает ГИТИС, а нам места нет. Давайте, в конце концов, потребуем репетиций в кабинете нашего директора или роскошной комнате, где сидит художественный руководитель. Нельзя мириться с создавшимся положением. Наша студия есть народный театр, не стоит об этом забывать. И если в

народном коллективе есть простые советские граждане, которые свой досуг посвящают искусству, помешать им в этом нельзя. Мы должны суметь грамотно и точно защитить себя, дойдя в этом конфликте до конца, ибо терять нам нечего! Такова должна быть наша общая позиция. Мы победим в этом вопросе, только если выступим в защиту нашего дела всем коллективом, а нас, между прочим, 50 человек. Зал, сделанный нашими руками, силами прежде всего нашей студии и предназначенный ранее прежде всего для нас, должен и быть нашим, пока мы здесь.

Повторяю: если три раза в неделю в Малом зале – это все, что мы имеем, то репетиций никаких не будет, будет только прокат готовых спектаклей. И этот прокат станет нашим закатом. Потому что театр, не репетирующий новое, обречен на медленное затухание и быстрое гниение. Хотите затухать и гнить?.. И это в самый наш расцвет, когда «История лошади» – восьмое по счету название в нашем репертуаре!

Так или иначе ближайшие задачи таковы:

1. Премьера «Истории лошади».

2. Прокат репертуара.

3. Прием новых членов в студию: постановочную, Литературную, Музыкальную части. Потом – отдельно в актерскую группу.

Условия приема прежние – голосование всех пришедших на прием студийцев с правом вето у главного режиссера.

4. Восстановление и приведение в боевую готовность спектаклей «Доктор Чехов», «Свадьба», «Комната смеха».

5. Запуск в работу двух новых спектаклей.

В заключение скажу: мы живем в момент истории действительно переломный. Многое изменяется в нашей стране, многое готовится к изменению. Процесс тяжелый, мы его давно ждали, а некоторые даже «погибли» в своем нетерпении. Мы участвуем в этой самой перестройке не на словах, а на деле. Лично для меня это, может быть, последний шанс создать театр. Тогда мечта моей жизни станет реальностью. Нужна воля, выдержка, тонкость в тактике, осторожность и смелость в выборе стратегических целей. Необходима «команда», как никогда. Не все хорошо у нас, но почему-то спектакли есть отменные.

Действительно, в кои веки появилась реальная надежда победить.

Давайте же в этом новом, пятом по счету, сезоне сосредоточим усилия, чтобы эту победу приблизить.

1987 г.

* * *

Честное слово, я привел это выступление отнюдь не из склонности к самоцитированию, а как документ студийной жизни, любительский характер которой стало совершенно необходимо преодолеть с единственной целью – выжить. И мы срочно занялись поисками путей и средств, обеспечивающих желанный переход в профессионалы.

Вместе с друзьями – опытнейшими экономистами и юристами – был разработан ряд предложений, каждая строчка которых обсуждалась, дорабатывалась, доредактировалась бесчисленное число раз. Своими советами нам помогали работник райкома КПСС Евгений Грунин, старший научный сотрудник Института искусствознания Александр Рубинштейн, академик Аганбегян, сотрудник Госкомтруда Сергей Кугушев и другие. Нас поддержали: М. А. Ульянов, В. С. Розов, О. Н. Ефремов, М. Ф. Шатров, А. Д. Салынский. Их письма в истанции – помогли.

…И вот – профессионализация состоялась. С 1 января 1987 года театр-студия «У Никитских ворот» получил новый статус – начал работать в совершенно новой оргмодели – на полном хозрасчете. Возник новый театр, не получающий от государства ни копейки, ни рубля дотации.

Мы покинули профсоюзный клуб в Доме медработников. И чтобы сохранить название и театральное дело в центре Москвы, обустроились в пустой коммунальной квартире по соседству – во флигеле старинного здания, где и по сей день работает Кинотеатр повторного фильма, где когда-то жил поэт Огарев.

Два года в эксперименте. Два года ни с чем не сравнимой странноватой жизни после вручения мне бумажки, удостоверяющей наше право – «быть».

Снова театр из ничего. Снова театр, возникающий на пустом месте… Есть в спорте понятие «промежуточный финиш». По тому, как спортсмен его преодолевает, можно примерно угадать, каков будет конечный результат. Вот почему на «промежуточном финише» победа оказывается часто особенно желанной, требует, может быть, большей самоотдачи, нежели на других этапах дистанции.

Нечто подобное отныне стали переживать и мы – московский театр-студия «У Никитских ворот», работающий на полном хозрасчете в рамках проводимого в Москве эксперимента «Театр-студия на коллективном подряде». Не успели оглянуться – два года закончились.

Предложение о создании хозрасчетного театра-студии разрабатывалось совместно со специалистами по экономике театрального дела и юристами и после долгих сомнений и колебаний было поддержано и принято. Впервые в истории

советского театра возникла оргмодель совершенно нового типа, наряду с тремя другими студиями наш коллектив получил статус профессионального театра. Более того, мы получили право тратить на наши нужды по своему усмотрению 80 процентов от прибыли: хотим – на декорации и костюмы, на строительство и приобретение аппаратуры, а хотим – на дополнительную зарплату…

Мы сами решаем, что и как ставить, где и на каких условиях играть, сколько нам надобно создать спектаклей, чтобы «выжить», и какую рекламу для них выставить, чтобы «не сгореть». При этом мы еще 5 процентов от прибыли отчисляем в госбюджет, так что не только не «паразитируем» на шее народа, но еще и приносим пусть небольшой, но доход в казну.

Само понятие «студийности» во многом держится на романтизме этических норм. И вдруг – утопия должна стать реализованной в жестких прагматических схемах. Сложность начального этапа состояла в том, чтобы, сохранив незыблемыми принципы «священнослужительства», добиться их сочетания со зрелостью и ответственностью в деловых изъявлениях. Многих из нас такая установка застала врасплох.

Мы играли по 650 спектаклей в сезон – в разных городах, на разных сценах. Бывало, в тысячных залах, с аншлагами. И мы – выжили…

* * *

…Однако хозрасчет хозрасчетом, а как – с творчеством? Ведь только в том случае цель оправдывает средства, если на нашей сцене будет созидаться Искусство, если полученные нами новые возможности будут реализованы в некую достойную художественную программу…

Опять со всей остротой встали вопросы эстетического порядка. И снова их надлежало решать в тяжелейшей практике создания новых и новых спектаклей, к которым зритель и критика предъявили – законно! – совершенно новые требования.

Самым первым на этом этапе жизни театра-студии «У Никитских ворот» профессиональным трудом явилась постановка пьесы «Два существа в беспредельности» – по страницам сразу двух романов Ф. М. Достоевского – «Бесы» и «Преступление и наказание». Как шла эта работа, об этом, может быть, дадут какое-то представление записи репетиций.

«Два существа в беспредельности»
Записи репетиций

3 января 1987 г. Установочная беседа. Все участники.

Читка показала, что пьеса имеет ошеломляющее воздействие. Даже те, кому Достоевский чужд, не по нраву и не по уму, признали – глыба. И я отношу это впечатление не к личным заслугам, а ищу причину в самом масштабе первоисточника, в огромности и человеческой и философской мощи этой прозы.

«Бесы» – роман политический, «Преступление и наказание» – этический. Конечно, это грубоватые определения, но для начала работы, то бишь постижения смысла этих вещей, они сгодятся. В «Бесах» самое сильное для нас – предсказание, в «Преступлении и наказании» – отречение от вседозволенности, от насилия, от безверия, и человек заживет по-человечески. Спасешься в вере, в личностном, сокровенном очищении от греха… Вообще тема греха и его искупления, наравне с возмездием, самая что ни на есть сегодняшняя тема.

Зачем сегодня ставить «Бесов»?.. Только чтобы мы все поняли наконец, откуда есть пошел Гитлер, он же Сталин, он же Мао, он же Пол Пот, он же террорист из «красных бригад». Из Шигалева, из Верховенского, из Ставрогина… Безусловно, я сейчас чуток вульгаризирую, но и Калигула, и Иван Грозный суть исторические предки Раскольникова, чье сознание чудным до странности образом совпадает с любым фактом пролития крови, с любой функцией насилия. Пока в мире льется кровь – называйте ее как хотите: праведной или неправедной, все равно – Достоевский всегда будет нужен, ибо что бы ни делалось в этом мире самого ужасного или самого мелкого (если это насилие) – все можно им, Достоевским, проверить, все можно им, Достоевским, осветить. Если бы в мире почаще читали Достоевского, может быть, меньше крови лилось, меньше насилия было – это наивно звучит, но это так, если это не так, ставить нам этот спектакль не нужно. Совсем не нужно. Давайте тогда другое ставить. Но я не хочу другого. Я сегодня хочу про «не убий» ставить… При этом надо иметь в виду, что сама идея «не убий» достаточно плоская: очень уж назидательно сегодня почти всеми воспринимается. Необходима сложность постановки вопроса, и Достоевский дает эту сложность. Он рассматривает «бесовство» как целую мировую концепцию, имеющую тысячу тысяч оттенков мысли и взаимоотражений. Парадокс в том, что ценности жизни противопоставляется ценность идеи, при этом тяжесть,

бессмысленность и несправедливость жизни несомненна, а красота и величавость идеи смертоносна. Что дороже – человек или идея? Что выше – жизнь одного или счастье всего человечества?.. Кто прав – «муравейник» или «гений», возвысившийся над «муравейником»?.. Как жить – с Богом или с «бесами»?..

Эти, отнюдь не праздные, вопросы громоздятся в нашей пьесе один на другой, взаимопроникают и взаимовыталкивают друг друга то на задний, то на передний план. И эта постоянная, построенная на волнообразном колыханье двигательность создает поэтику Достоевского, культивирует чувственное пространство и лиризм вещи.

«Два существа в беспредельности» будут театром психологическим, но при этом совершенно новым – во всяком случае для нас – для студии и для меня, – поскольку органически реализуют в духе и плоти актеров обобщенные характеры странных персонажей Достоевского. Взбалмошность, этакая «чересчурность», эмоциональная взвинченность и непредсказуемость словесной ткани непривычны для современного уха, несколько архаичны. Слова прыгают, скачут, карабкаются в гору, скатываются кубарем… Необходимо будет освоить эти массивы, эти с виду хаотичные (но на самом деле сверхпродуманные) вязи, периоды, куски – интонация должна соответствовать не знакам препинания, а смыслу, ибо этот смысл самораскрывает себя в процессе выражения, мы до всего докапываемся, потому что копаем…

Главный герой – некий Господин С. В «Бесах» это Ставрогин, в «Преступлении и наказании» – Свидригайлов. Обе роли как бы один и тот же человек, который попадает в ситуации двух романов. Актер не будет менять грима – это даст впечатление единства и, самое главное, обеспечит в нашем воображении столь дорогую для Достоевского идею «перетекания» из персонажа в персонаж. Что связывает эти персонажи?.. «Необыкновенная способность к преступлению», разврат духа и плоти, так называемые «черноты души». Аристократизм Ставрогина и хамски грубоватые изъявления Свидригайлова – стороны одной медали, одного фантасмагорического лица, у которого вседозволенность отнимает сердечность. Он опустошается на наших глазах. От сцены к сцене нам надо наращивать этот жутковатый процесс, надо это гниение сделать сверхсквозным действием, приводящим героя к самоубийству.

А рядом – такие характеры-уникумы, как Лебядкин, Верховенский, Шатов… Что касается Лебядкина, он дает сразу выгоднейший контраст с главным героем. У Саши Черного есть

такое выражение – «смешной карнавал мелюзги». Я весь спектакль хотел так назвать. Этот образ трагикомический, Достоевский – мастер трагикомического. Его Лебядкин изо всех бесов – самый мелкий. А вот Верховенский, наоборот, самый, как говорится, мракобес. Петр Степаныч, может быть, самый современный герой, не будь его, мы бы не знали, ни что такое «фашизм», ни что такое «культ личности». Распознание Верховенского, цитирующего Шигалева – само по себе потрясение. А вот Шатушку распознать тоже полезно. В нем трагедия веры – идеалы не соответствуют их носителю и провозвестнику. На Руси среди разночинцев такие одиночки тысячами являлись.

Когда Станиславский трудился над «Селом Степанчиковым», основной конфликт был им определен как столкновение природы-идиллии с талантом мучителя. Фома Опискин, которого репетировал великий Москвин, трактовался как черт, произошедший из шута и раба. Сквозное действие определялось как «жажда идиллии», при этом под понятие «идиллии» подкладывалось значение слов: «мир», «покой», «добро», «гармония»… Вот почему в разрушителе этих основополагающих норм порядка Фоме Опискине режиссеру даже виделся призрак Распутина. Это, конечно, серьезно: ад, диссонанс, сдвиг имеют корнем игру беса с человеком. В подсознании это выражается с чрезвычайной чувственностью, аффектацией, характерной для чисто романтического подхода.

Герои Достоевского принадлежат к клану поэтов, только они сами про это не знают и, за исключением графомана Лебядкина, стихов не пишут. Я хочу этим сказать только одно: они не поэты в буквальном смысле, но состоят все почти из такого сонмища всевозможных комплексов и рефлексов, что любой поэт позавидует. Мы боимся патологии, хотя знаем, что искусство лишь тогда будет глубоким, если перестанет чего-либо бояться. С точки зрения обывателя, герои Достоевского – все сплошь маньяки. Это не так. Просто они не вписываются в норму, вернее, в наше сегодняшнее представление о норме.

В сегодняшнем молодом поколении высоко ценится сильная личность. Песенка в стиле «хэви-метл» называется «Воля и разум», а поднятый кулак – символ сильной личности – входит в целый стиль поведения юнца как необходимый компонент. Образ мужественного супермена – пример для подражания. Надо быть жестокосердным грубияном, чтобы суметь в нужный момент сказать обществу пару слов правды. Хлюпики задерживают развитие нации. В борьбе выживают лишь самые здоровые. А ритм металлического рока превращает нас в могучий рогатый

скот. Исключительность соединяется таким образом с посредственностью. Если сильными личностями станем все мы, это и будет торжество варварства, пир победителей. Сильный человек может себе позволить то, что может себе позволить только Заратустра! Выбери сам, кто ты – раб или властитель. И начинай жить, как властитель, поскольку ты выбрал. Жизнь есть борьба, а в борьбе риск и натиск поощряемы. Хочешь добиться успеха – добивайся его любой ценой. Победителей не судят. А когда судят, это уже неправедный суд. Культ власти связан с волей к жизни. Сама жизнь приравнивается такой философией к постоянному самоутверждению. И никакой моральный и юридический контроль не правомочен при этом сдерживать. «Я прав всегда и во всем» – вот кажущаяся в этом варианте единственно верная позиция. Мое «Я» всегда «над», а не «под».

Откроем газеты. В войне Ирана с Ираком использовались детские военные формирования. Детей 12–14 лет воспитывают в духе фанатизма исламские кликуши, затем им в руки даются отнюдь не только ножи и кинжалы, а самое современное вооружение, требующее нажатия кнопок или спускового курка. Модификация хунвэйбинства? В психологическом аспекте где-то это так. Но та же безнравственность: идея превыше всего, идея превыше даже жизни человеческой… Это вдвойне чудовищно еще потому, что ребенку хочется самоутвердиться любой ценой, выглядеть героем в глазах окружения. После соответствующей обработки, в которой великолепное достижение человеческой культуры – серое вещество – заменяется серятиной, бесы от ислама провозглашают праведность пролитой крови, «если цель хороша». Молено представить себе их крокодиловы слезы при виде убитого на войне ребенка-воина. Как они его оплакивают!.. Какой пропагандистский шум подымался иранскими Верховенскими, тотчас призывающими к мести, к новой крови, к новым преступлениям. Это, как говорится, яркий пример современного бесовства – идеализм веры дегуманизируется в идиотизм веры. И да будут прокляты эти изуверские, чертовские игры с человеком. Если действительно ислам дозволяет это, значит, он дозволяет все?

Божественное есть человеческое. И счастие людское, по Достоевскому, не построишь на слезинке ребенка, не то что на кровинке. Именно такая строгость и непримиримость с понятием «праведная кровь» сделали Достоевского великим защитителем конкретного человека, родившегося для жизни и, следовательно, нужного Природе, то есть пришедшего в мир по желанию Богову, по распоряжению свыше. Никакая кровь не бывает праведной. Разве убивающий кинжалом беременную женщину достоин, по

Достоевскому, смертной мзды? Его «вседозволенность» уже вне пределов человечности. Бесовский взгляд. Смертоносная философия. Обман человека дьяволом. Все это «грехи наши тяжкие». Все это – «бес попутал».

И еще один важный аспект. Западное одиночество и восточный коллективизм в одинаковой степени бесчеловечны. Раскольникову хотелось сказать «новое слово». И сам Достоевский, представьте, предрекал высказывание «нового слова» целому народу – русскому!.. Позволю одну лишь цитату: «Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите…» И далее: «Главное, все это покажется самонадеянным: „это нам-то, дескать, нашей-то нищей, нашей-то грубой земле такой удел? Это нам-то предназначено в человечестве высказать новое слово (курсив мой. – М. Р.)? Что же, разве я про экономическую славу говорю, про славу меча или науки? Я говорю лишь о братстве людей и о том, что ко всемирному, ко всечеловечески-братскому единению сердце русское, может быть, изо всех народов наиболее предназначено, вижу следы его в нашей истории, в наших даровитых людях, в художественном гении Пушкина…“ Я обрадовался этим словам. Из Достоевского кое-кто сегодня делает этакого себе подобного мракобеса. Националистическую грязненькую идею седлают Достоевским, но как, в какую сторону их конек потянет, если Достоевским провозглашена столь недвусмысленно идея „братства“ всех со всеми как самая что ни на есть русская. Вот так, без надлома происходит очеловечивание идеи, как таковой. Ее-то саму по себе никто не отрицает, речь идет о служении Свободе, а не вседозволенности.

> Увы! Куда ни брошу взор —
> Везде бичи, везде железы,
> Законов гибельный позор,
> Неволи немощные слезы;
> Везде непопранная Власть
> В сгущенной мгле предрассуждений
> Воссела – Рабства грозный Гений
> И Славы роковая страсть.

Очень точно выражено: бесовство Верховенского и Раскольникова зиждется на мировой несправедливости, объясняется ею. Но обретя Власть (вспомним, что оба персонажа только и мечтают об этом «в сгущенной мгле предрассуждений»!), эти люди станут нелюдями.

Ты ужас мира, стыд природы,
Упрек ты богу на земле.

Последняя строчка будто заказана Пушкину Достоевским, автором «Бесов» и «Преступления и наказания». Сила этой образности в исторической правде, в опыте революционных процессов и их последствий.

Юрий Трифонов в блестящей своей статье «Нечаев, Верховенский и другие» проводит четкую параллель меж бесами прошлого и нынешнего времен: «другие» – это как раз мы, наши с вами злодеи и злодейства. Анархизм, терроризм новых левых. Поверхностность, легкомыслие либералов. «Смерть Альдо Моро заслоняет всю остальную действительность. Но все же я сообщу вам о результатах бегов»… – так сказал диктор французского радио в 1978 году, что и дало Трифонову с горечью и тревогой констатировать: «Мировой Скотопригоньевск опомнится лишь тогда, когда вспыхнет пожар». Тут уж будет поздно вспоминать предупреждения Достоевского, да и сам образ «Скотопригоньевска» как-то неловко будет осознавать в связи с его этимологией:

К чему стадам дары свободы?
Их должно резать или стричь.

Снова в этих пушкинских строках прорезается голос Петруши Верховенского, не так ли?.. Ведь и по сей день добравшиеся до Власти делают ужасные свои деяния «ради счастья человеческого».

Понятие «бесовства», конечно, прежде всего поэтическое, из сферы фантазии и мистики, из легенд и сказок, из Библии, наконец. Благодаря усилиям художников – безвестных и великих – образы чертей во главе с Вельзевулом или Мефистофелем канонизированы и знаково осуществлены в мировой культуре. Гений Достоевского сделал открытие в мировой культуре, создав образ бесовства без самого Беса, как такового, его Бесы разлиты в человечестве, пролезли в самые души людей, обретши в их «туловищах» для себя вместилище. Из духовной сферы образ переселился в конкретного человека. Отсюда психологизм Достоевского, который выразил дьявольское через человека, через земное состояние его дел и практических изъявлений. Антихрист, завладевший человеком, и не человеком вообще, а совершенно конкретной личностью, имеющей имя и фамилию, – предмет исследования писателя, «зерно» данного характера. Каждый наш

исполнитель поэтому должен прекрасно знать это самое «зерно» своего персонажа. Мы сделаемся ансамблем лишь в том случае, если каждый актер будет до чрезвычайности увлечен общей идеей спектакля – распознать «бесовство» и получить в XX веке урок от Достоевского благодаря этому распознанию.

Вот Толстой написал свой знаменитый трактат, в котором наиболее четко выразил толстовство как учение и назвал его так: «Царство Божие внутри вас». Достоевский в своих романах ему зеркалит, ибо вполне мог бы заявить: «Царство Бесов внутри вас», имея в виду не только конкретного Раскольникова или Верховенского, но и весь социум, в котором участвуют и Сонечка Мармеладова, и Шатов. Только одни в себе культивируют бесовство, а другие борются с ним. Сочетание возвышенно-фантастического, надмирного, вселенского с реализмом и натурализмом – в органике творений Достоевского. Театр может эту органику выявить, ибо предложит мир идей и людей, живущих этими идеями.

Таким образом, мы делаем политический спектакль. Впрочем, политизм здесь результат психологии. Это будет в равной мере психологический и политический спектакль. Наша творческая воля будет требовать внутренних мотивировок тех или иных высказываний персонажей, ибо всегда будет важно не только, что он сейчас сказал, а почему он сказал так, а не иначе. К примеру, нам всем надо уяснить значение термина «вседозволенность» в отношении понятия «свобода». В чем разница?.. Где грань между ними?.. И что это вообще такое – свободный человек?.. Истинно свободный или только провозглашающий свою свободу?.. Как действие разрушения соотносится с действием созидания?.. И главное, что нам хорошо бы всем понять: откуда берется «вседозволенность»?.. Я лично так бы ответил: она берется из «всенедозволенности». Когда в обществе царит «всенельзя», появляется герой, который объявляет: «Все – можно!» Сторож рождает Вора. Бесовство имеет почву в болоте. Там, где несправедливость, возникает жажда перемен, и Бес оказывается тут как тут… Он действует, чтобы нафантазировать некую другую жизнь, не прошлую, не настоящую, а – в будущем. Футуризм бесовства сегодня очевиден. Я имею в виду футуризм как идеологию, а не как направление искусства. Когда же это направление искусства сомкнулось с идеологией, тут-то подлинное бесовство как раз и началось. Достаточно вспомнить трагедию Маяковского, для которого разрушение старого мира было не самоцелью… а слилось с революционной деятельностью. Поэтический разряд футуризма прекрасен, но судьба человеческая практически всех без исключения футуристов

окрашена жутью. Почему бы это?.. Не потому ли, что сама гражданская активность концептуально нацелена на деформацию действительности, то есть то самое, о чем любой бес только и мечтает. С другой стороны, отсутствие перемен, рутина и застой есть та самая атмосфера, в которой притаившийся выжидает появления разрушителя. В том, вероятно, и состоит диалектика жизни, что бесовство, так сказать, седлает не время и пространство вообще (где растворен Бог!), а совершенно определенное пространство и совершенно определенное время, где Бог оказывается попран, где насилие и пролитая кровь оправдываются высшими интересами.

Провозглашают эти интересы, политизируют их люди типа Раскольникова. То есть те, которые уже держали топор в руках и которые могут, если захотят, убить старушку. Нужен фанатизм в изложении идеи и энтузиастическое рвение при ее внедрении в жизнь. Личность героя, таким образом, ведущая борьбу против несправедливости, против «всенедозволенности», становится ослепительным маяком, и чем ярче он светит в ночи, тем больнее для глаз, в которые он упирается то и дело.

Борьба героя за лучшее будущее остается чистой и светлой лишь до поры до времени. Идеалист превращается в фанатика. И тогда… И тогда топором можно рубить направо и налево. Всенедозволенность в прошлом сменяется на сегодняшность вседозволенности, и старушка-история – сама! – трепещет перед героем, потерявшим какие бы то ни было представления о добре и зле. В народе о таких простодушно, но абсолютно точно говорят: «Да в нем же ничего святого нет!» Здесь приговор бесовству, распознание его сущности. Сам акт убийства – следствие отрицания жизненности сущего. Логика тут железная: созидательный импульс увязан в наших ассоциациях с божеством и гармонией, пафос отрицания и разрушения сопряжен с метаниями души и тела, с дьяволиадой мыслей и чувств. Любое «разъятие» есть методология бесовства, открытость Человека для соединения с Богом и Природой предоставляет дьяволу реальную возможность проникновения внутрь, в тайное тайных особи, и надо иметь веру, чтобы этому противостоять. Человек подвергает себя искушению, давая плоти и духу своему щели, в которые «забирается бес». Когда бес овладевает человеком, природа уходит из него, Бог с ним прощается. Вместо наполненности верой в человека вселяется полнота идей, и тут, следите за ним, все его поступки неуклонно приведут к трагедии, к истощению сути. Вынуть содержание из человека, заменив его дух пустотой, – цель бесовства. Это не значит, что пустота пустая: вероотступник превращается в преступника, ибо полон идей, всецело

оправдывающих грех.

В общем, будем читать и вчитываться. Это должно происходить на притяжении всей работы. Миросознание Достоевского нужно сделать хотя бы на время своим. Достоевского вообще трудно читать, даже в одиночестве, когда можно перечитать по нескольку раз одно и то же, чтобы получше вникнуть. А если вслух… О, как невыносимо, трудно продраться к логике, к всеопределяющему процессу, в котором зигзагообразно и криво мечется мысль, чувства бунтуют, слова пенятся и бродят… Без понятия о синтагмах звукоречью не выразить нам Достоевского. Тут требуется особый актерский интеллект и техника, техника, техника… Например, владение приемом, который специально для этого спектакля я назову «захлебами». Речь монотонная или прерывистая должна иметь свои ритмы, и эти ритмы, эту в конечном счете музыку должен найти каждый исполнитель. Стать композитором своих интонаций, подчинив их действенным задачам – говорить «захлебами», нигде, никогда, ни разу не нарушая правду чувств, – вот цель. Поэтическое у Достоевского не бывает высокопарным. Тем обязательнее, для нас не сбиться в псевдоторжественную декламационность – надо занижать тон до уличного, домашнего, ультрабытового натурализма. Это наш Достоевский, в пластике сегодняшнего дня. В чем-то Достоевскому сродни джаз. А что?.. Когда так много говорит Бахтин о многоголосии и полифонии этого Автора, разве тут мы не слышим его диссонансы и синкопы, его рваный, завораживающий ритм и мелодику катахрезы. Диапазоны Достоевского всесветны, макроскопичны. Его персонажи – обыкновенные люди-человеки и вместе с тем люди-идеи. Сыграть как? Если делать одно без другого, выйдет примитивная поделка. Все герои поставлены на предел, на край бездны. Их неистовство надо передать не криком, а через внутреннее клокотанье, через отчаянную борьбу духа и бездушия. В сущности, мы будем рассказывать историю истощения человеческой личности, которая взяла в жизни ложные ориентиры. Такой личностью вполне может быть каждый из нас – я, ты, он, она… На обломках своего духа человек прощается с жизнью, по своей воле уходит… История самоубийцы всегда пугающе увлекательна. Детектив – это внешнее. Суть будет реализована в конкретных, абсолютно достоверных образах, которые вы создадите с божьей помощью Федора Михайловича.

7 января 1987 г.
СТАВРОГИН – Марчуков.
ШАТОВ – Захарченко.

МИЛОВАНОВ. Давайте главу с Тихоном введем.

РОЗОВСКИЙ. Это когда «Бесы» отдельно будем ставить. А пока попробуем на зуб сцену с Шаговым. Итак…

Актеры читают сцену.

Сцена тяжелая, но в тексте все дано с такой ясностью. В каких отношениях эти персонажи стоят? С одной стороны, мы видим будущего вождя, который не собирается и не хочет быть вождем, но бесами назначен. Силой характера, большим умом, магнетическим взглядом он умеет влиять на людей. То, что Верховенский, самый бесноватый, выбирает именно его, говорит о том, на какие цели угоден этот человек. Бесам он годится для памятников и портретов…

Он имеет лик и волю «вождя». Он над «муравейником», над простыми смертными.

МАРЧУКОВ. Он сильнее.

РОЗОВСКИЙ. Он умеет вести за собой. В то же время Верховенский знает, что он чудовище. И именно это привлекает его в Ставрогине – «необыкновенная способность к преступлению». Зерно роли, из которого вырастает характер. Верховенский – нечистоплотен. Для революционера нечистоплотность – самое страшное. Она ведет к профанации идеи и преступлениям. В Шатушке есть стерильность души. Шатов не чувствует себя гигантом мысли. Он может только идти за кем-то. Ставрогин не умеет быть теплым, в этом его ужас. Он к Шатову как к ребенку относится. Он мог бы его убить, раздавить, но он понимает, кто перед ним. Святой. Шатов видит всю их грязь и бесовство, поэтому он не с ними. С другой стороны, он предлагает Ставрогину как учителю спасение идеи. Я посредственность, я не имею вашего гения, таланта, но вы-то, вы должны спасти идею. Если говорить о театральной задаче, нельзя Ставрогина убеждать. Если я менторски его поучаю, сцена гибнет. Действенный ход: сетую и страдаю, что солнце Ставрогина перестало светить. Идея не должна померкнуть из-за того, что ее носитель опоганился.

ЗАХАРЧЕНКО. Значит, Шатушка его спасает?

РОЗОВСКИЙ. Он спасает себя. Верховенский рвется к власти, а Шатов имеет идею высшей справедливости. Поэтому он отринут от бесов. Его переписка – желание иметь учителя-поводыря: «Я требую, чтобы вы были на старой позиции, я требую, чтобы идея была спасена. Вроде: на коленях „прошу Сталина“ не делать 37-й год. Только не это, ведь вся наша прекрасная идея рухнет!» Я сейчас вульгарно говорю. «Вы насаждали во мне Родину, Христа. Если я сейчас это в себе, не спасу, рухнет мир». Шатов не по адресу стучится. Он хочет убедиться в непогрешимости Учителя,

а Учитель оказывается ниже Ученика – он продал идею. Как же так, Учитель?.. Это вы, Учитель? Я верил вам и в вас, а вы… Кто вы теперь?

Перед Шатовым надорвавшийся, игравший раньше идеями, людьми человек. Он тайно пришел к Шатову, чтобы сказать об угрозе, смертельной опасности. Это поступок. Он потерял интерес к жизни, обвиняет в шпионстве самого чистого из всех – Шатушку. Мудрость Ставрогина заключается в том, что он выше себя самого на сегодняшний день. Черное «я» спрятано, никому не демонстрируется.

МАРЧУКОВ. Он хочет очиститься.

РОЗОВСКИЙ. Поэтому самоуничижение. Он перед ним вываливается в грязи. В данном случае Шатов готов на все, лишь бы убедить Ставрогина.

МАРЧУКОВ. Он его не столько просит, сколько умоляет.

РОЗОВСКИЙ. Если вы спорить начнете, все пропало. Нужен не обмен словами, а действие словом во спасение идеи. Я ищу слова, не нахожу, потом выплескиваю все. Звукоречь: я взахлеб существую. Основной прием речи Достоевского – это многословие. Глаза живут речью. Шатов – это глаза. Постоянно поиск слов глазами. Обращенность в себя, к себе вопросы, только потом к партнеру. Не могу найти правильные слова, но я знаю, что сказать. Причем говорит страшные внешне слова, но искренностью веры он превосходит политизм славянофильства. Сегодня бесы загуляли, и прут яростно к власти. В этот кровавый момент самая главная задача – сохранить идею в чистоте. Тысячелетие народ жил, чтобы спасти сегодняшнее. Когда Учитель говорит, он страдает. «Как вы можете? Вы, вы внесли в меня эти идеи», говоря, впадает в экстатическое состояние.

ЗАХАРЧЕНКО. Он трогателен.

РОЗОВСКИЙ. Да. И поэтому я говорю о его глазах.

МАРЧУКОВ. А когда выпускаем, Марк Григорьевич?

РОЗОВСКИЙ. До лета надо успеть. Вообще Достоевский – осенне-зимний писатель. Вот Чехов, скажем, к любому сезону годится. А Достоевский летом в любом театре не хорош.

20 февраля 1987 г.

РОЗОВСКИЙ. Она (Соня) такая же преступница, он приходит к ней как к отражению самого себя. Она – преступница, следовательно, она не может быть благостной. Я хотел бы, чтобы ты не впрямую с ним спорила, а говорила с ним через Бога. Бог есть мораль, а она знает про себя, что аморальна. Потому и тянется к Богу. Тема греха и его искупления – суть романа.

ЧУХАЛЕНОК. Но она не знает сначала, что он убийца.

РОЗОВСКИЙ. Догадывается. И он хочет, чтобы догадалась, странное удовольствие еще от этого получает… Ему нравится ее потрясение. Значит, не такое уж это махонькое дельце – старушку убить. Он чуть играет с ней – мол, какое впечатление произвел своими намеками? А она вместо того, чтобы восхититься сверхчеловеческими изъявлениями, судит его Богом. Самоказнь предлагает – вот те на! «Стань на перекресток» – это не воспитание Раскольникова. Надо самой спасаться через Бога, надо жить иначе: Бог мне не позволяет, а я грешу. А получается – она в гармонии, можно восхищаться: какая Соня хорошая. Сцена рушится, она становится плоской, как во всех «Преступлениях и наказаниях», которые я только видел. «Сонечка, вечная, Сонечка»… Это же Родион высмеивает ее: вечно готова себя отдать, собою пожертвовать, себе во всем отказать. Ради других – чужих и своих. Это Мармеладов ею восхищается! Потому что она дает деньги ему на водку и страдает, поскольку тоже грех свой чувствует, – ведь нельзя же такой ценой. А почему, собственно, нельзя? Это дидактика – она хорошая, а он плохой. Представьте себе, что он пришел, а у нее мужик. Семнадцатый за сегодня. Ситуация именно такой могла быть. Надо найти действенную основу, а не дидактическое воспитание. «Ты могла бы жить духом и разумом, а кончишь на Сенной» – это же Родион не врет, – в жизни проститутки духа и разума действительно нет. Какая благообразность? Если она такая, то это выдуманное существо, не имеющее отношения к жизни. Достоевский не мог такое написать. Спроси у нее (Кочеткову) «…в церковь-то часто ходишь?»

ЧУХАЛЕНОК. Нет.

РОЗОВСКИЙ. Вот. «Так ты много Богу молишься после своих семнадцати мужиков?» Да, такого в тексте нет у Достоевского – в точности, но смысл – этот. Он ее подкалывает. Там есть такой текст: «Я великая грешница». Значит, она сама о себе – великая грешница, а мы создаем из нее нечто благообразное, сюсюкаем. Сонечкин штамп: у образочка с распущенными волосами в профиль у окошечка стоит. Этакая большеглазая у свечечки, как рисуют ее некоторые художники. Ложно это все. Декоративный Достоевский. Если по быту идти, белье надо постирать. В корыте. Согнулась, несчастная, чулочки дырявые трет и развешивает, трет и развешивает… И тут он появляется. Не ждали. А ему особенно приятно нежданным войти, обрушить, как снег на голову, свои проблемы. Соня и он – два существа, но их беспредельность нам еще предстоит постичь. Хватит на сегодня эту сцену, давайте другую опробуем… Надо эту ситуацию как азбуку знать: растленный дух приходит к растленному телу. Зачем?.. Чтобы доказать себе и всем – «мир несправедлив», а несправедливый

мир нуждается в переделке, и тут все способы хороши…

26 февраля 1987 г.

РАСКОЛЬНИКОВ – Кочетков.

СВИДРИГАИЛОВ – Юматов.

Первая сцена. Читка.

РОЗОВСКИЙ. Я только сейчас понял, что не нужно менять декорацию. Одна декорация. Только в сцене смерти все рушится.

Переставляют шкаф, по приходят к старому принципу.

По-старому, конечно, лучше. Но как актеры будут входить? Чтобы их не было видно.

ПАСТЕРНАК. Это можно сделать.

РОЗОВСКИЙ. Все равно, пришли к старому принципу.

Приносит сундук и топчан.

РОЗОВСКИЙ. У Свидригайлова бытовой приход из двери. А Раскольников – в проеме. Гениально – стену разбить. Рушится стена, валяются кирпичи, и в проеме появляется Раскольников.

ПАСТЕРНАК. Можно это сделать.

ПАРИЛОВА. Петя на все говорит «можно». Вот и у Охлопкова был художник, который никогда не говорил – нет.

Розовский просит Кочеткова лечь на диван.

РОЗОВСКИЙ. Тебе нужно, чтобы голова была закинута к кирпичу. Надо обыграть. Положи голову.

КОЧЕТКОВ. Я испачкаться не хочу.

РОЗОВСКИЙ. Положи голову.

Топчан качается.

РОЗОВСКИЙ. Ничего, даже, может быть, интересно, что качается. Обживи пространство. Нужно сделать мухобойку. По стенке – раз. Чтобы звук был.

Входит Свидригайлов.

ЮМАТОВ. У тебя текст есть?

КОЧЕТКОВ. Я хотел его долго не замечать.

РОЗОВСКИЙ. Текст! Потом импровизация!

Юматов идет по сцене.

РОЗОВСКИЙ. Зря пошел. Вся мизансценная суть «Двух существ» – надо работать на стационарах, на точках. У тебя там выгодная точка. Там можно долго поиграть… Зря сел, не торопи. Сцена маленькая. Пространство ограниченное… Окно должно играть. Оставить его открытым, – звук будет мешать.

ПАСТЕРНАК. Можно заколотить и светить между рамами.

Репетируют. Юматов останавливается.

РОЗОВСКИЙ. Пошел, пошел. Зря ты…

ЮМАТОВ. Я просто перекрываю его.

РОЗОВСКИЙ. Тебе кажется, что ты его перекрываешь. «А вы жену свою тоже уходили». Сядь на сундук… У тебя Марфа Петровна будет как бы лежать в сундуке. «С Марфой Петровной мы никогда не дрались».

ЮМАТОВ. Мне тут хочется изменить мизансцену.

РОЗОВСКИЙ. Так бы сразу и сказал, я бы сразу понял.

27 февраля 1987 г.

СОНЯ – Знаменщикова, Чухаленок.

РАСКОЛЬНИКОВ – Кочетков.

Разбор куска «Чтение Евангелия».

РОЗОВСКИЙ. В том, что читает Соня, самое главное, что Христос выглядит в этой истории как сверхчеловек.

Он может то, что другие не могут. А это как раз и есть комплекс Раскольникова. Потому в конце концов Раскольников антипод Христа, что не в силах стать сверхчеловеком. Хочется. Хочется, а не в силах.

ЗНАМЕНЩИКОВА. Соня прекрасно понимает, что Иисус не воспринимает народ, как муравейник.

РОЗОВСКИЙ. Самое главное – как мы будем трактовать Соню: каким способом она существует? Какова причина ее страдания? Самое главное, что она ощущает себя великой грешницей. Она переступила и корит себя. Самоистязает. Богом судит себя, но ведь эта такая тяжесть, и, кроме того, это процесс интимный, секретный, сокровенный.

ЗНАМЕНЩИКОВА. Поэтому она не хочет сразу читать Евангелие.

РОЗОВСКИЙ. Нужно посмотреть на нее глазами Раскольникова. Его тянет к Соне, потому что он видит в ней свое второе «я». Преступницу.

ЗНАМЕНЩИКОВА. А в чем ее конфликт с Раскольниковым? Есть в ней дух?

РОЗОВСКИЙ. Разберемся. Что происходит? Он спускается к ней, он спускается к ней в муравейник. Зачем? Чтобы убедиться в своей правоте. Нельзя мириться с этим ужасом. А Соня смирилась. «Ты кончишь на Сенной». Если Мармеладов падший, то Сонечка еще более падшая. Поэтому обязательно конфликт. Раскольников не признает падших. Он возвыситься хочет, отрицает позор смирения. А обычно играется эта сцена так: он приходит к Сонечке и тут же исправляется. Неверно!.. Он начинает исправляться только в конце романа. Только в конце он понимает, что никакая идея даже одной жизни не стоит.

ЗНАМЕНЩИКОВА. Она воспринимает его как нечто высшее.

РОЗОВСКИЙ. Он студент, интеллигент. Разума он в ней видит

минимум, душу видит. Ради ближнего своего…

Русский характер. Это сейчас люди стали жить по-другому, без веры, без религии, во злобе и суете.

ЗНАМЕНЩИКОВА. Как семья могла жить на ее деньги, я это никогда не понимала. И какая нищета. Почему они с ней не боролись?

РОЗОВСКИЙ. Другая психология. Не борьба с нищетой, а отказ от борьбы как способ жить. Можно бороться, но для этого нужно иметь силу. Нищету можно назвать смирением, но это и физическое опустошение. Дух парит, а тело продается. Хотя в принципе ты права: вопрос правильный задаешь.

ЗНАМЕНЩИКОВА. Что у нее к Катерине Ивановне? Жалость. Ведь она была несправедлива к ней.

РОЗОВСКИЙ. Да, оскорбила сначала: «Эко сокровище», – это про потерю невинности. Но – в сердцах сказано. А затем себя же ругает. Чуткость душевная. Справедливая. И Соня эту «справедливость» ценит, не держит обиды на Катерину Ивановну.

ЗНАМЕНЩИКОВА. Я не могу понять конкретно – почему? Исходное, мне кажется, – Сонечка махнула на себя рукой.

РОЗОВСКИЙ. Но не уничтожила. Она в процессе постижения себя. Живет в самооценках. Сейчас пойдем по быту. Что она делала, когда он пришел.

ЗНАМЕНЩИКОВА. Может, сделать такой островок. Корыто, белье…

РОЗОВСКИЙ. Мне очень хочется сделать здесь быт. Если будет веревочка, где будут висеть какие-то чулочки, панталоны… Это ее лежбище. Тут она «работает». И здесь же, оставшись одна, страдает от своего грехопадения.

Вешают веревку по диагонали. Ставят стул с ведром для стирки. Разбрасывают утюги. Решают, что перед приходом Раскольникова Соня должна стирать.

РОЗОВСКИЙ. Ставьте стул с ведром так, чтобы вам было удобно. Все, друзья. Теперь вы должны обжить это место.

На сцене Знаменщикова и Кочетков.

РОЗОВСКИЙ (Кочеткову). Пальто надень. Я без пальто Раскольникова не воспринимаю. Сейчас не надо ничего играть. Обозначим текст и пройдем. Мизансцены ставиться должны в костюмах, и для света это очень важно.

ЧУХАЛЕНОК. А может, она вообще голову моет.

РОЗОВСКИЙ. Это хуже, потому что баня – это отдых, а не труд. А стирка – труд. Он должен застать ее врасплох. (Знаменщиковой.) Твоя логика такая: сюда ходят мужики, ты думаешь, что и Раскольников хочет попользоваться. Он ей говорит: «Я о деле пришел…», это значит, что не клиент. Ты

немного растеряна. Что-то прибрала, а что-то осталось… Не философски, а немного заземленнее скажи: «Куда идти?» Все вы впадаете в такой штамп. Чтец – декламатор. Я говорю одно, а вы в штампы ударяетесь. «Ты как живешь». Это надо от этой обстановки сказать. «Я пришел из тебя человека делать»… «Куда пойдем? Куда?» Она имеет жизненный опыт больше, чем он. У него теории, у нее практика. Он мудрствует, а она – мудрая. Он упрекает ее в отсутствии разума, а ее поступки – от боли, от чувств… Есть человеческие отношения, а из них уже выйдет философия. Вы останетесь носителями идей. У Достоевского это так, а в театре это нельзя, в театре надо человека играть, а потом уже…

ЧУХАЛЕНОК. Классно он пришел, она стирает, потом берет сигарету. Это класс.

Продолжается репетиция момента «Я знаю, кто убил».

РОЗОВСКИЙ. Здесь и надо закурить. Акцент – на главное событие. Физические действия требуются. Спор о том, может ли Сонечка курить, – пустой, ибо у Достоевского не написано ни то, что она курит, ни то, что не курит. Но наша трактовка – против слащавости образа, поэтому курит. Чтоб это не было трюком, это должно тебе помогать. Мне нравится, что ты с юмором к нему относишься. «Разве вы знаете, кто убил?» Здесь чистый детектив. Медленный жест в сторону убийцы – неужели ты?.. Где ты книгу кладешь?

ЗНАМЕНЩИКОВА. Вот здесь: «Господи». «Откуда вы знаете».

РОЗОВСКИЙ (Кочеткову). Очень тянешь текст. Она действует правильно, а ты вне отношений. Это надо играть крупно. Очень большой кусок – признание. Здесь надо особо тонко среагировать. Признание – это пуск своей идеи в жизнь. Это косвенная проверка социума на противостояние личности: моя правота не на примере с падшей Соней – так жить нельзя. Вот я к тебе сегодня вечерком пожалую и открою тайну: «Я убил!» Значит, нужно найти отношение к этому. Драматизм выявить… Философия сама прорастет. Выше такого реализма нет ничего, а дальше возникает поэзия. Конкретные человеческие отношения надо обнаружить. Партнерство найти. Сложность в том, что Раскольников сосредоточен на себе, но он пришел к ней, чтобы общаться, партнерствовать… Тайное признание – это прежде всего поиск доверия к партнеру. Значит, ищите друг друга, ищите…

Продолжают репетировать сцену.

ЗНАМЕНЩИКОВА. Хотелось бы как-нибудь сместиться, уронить что-то. Очень хочется сесть.

РОЗОВСКИЙ. Но метаться не надо. Необходима чрезвычайная, до остолбенелости скупость движений. Есть

музыка в сменах поз и точек. Вот она села, ты встал. Импровизация – первый этап, затем закрепим… Села обалдевшая. Он опустил голову – значит, правда. Господи! Господи! Господи! Этого не может быть! Вот что. Шок – мелочь в сравнении с этим ударом. И эта реплика: «Что же вы над собой сделали!» Возникает в ее душе колокольный звон. Сейчас главное событие определяем по системе, так сказать. Минута накопления – чудовищная. Мы консервные банки, нас нужно пробить, чтобы фонтан вылетел, как шампанское. Вот так присесть на табуретку и помолчать, когда приходит жуть вести. «Что же вы сделали над собою?!» Это русское!

ЗНАМЕНЩИКОВА. Дальше идет фраза, которую я ненавижу: «Нет тебя несчастнее на свете».

РОЗОВСКИЙ. Ну, тогда убери ее.

ЗНАМЕНЩИКОВА. Ее можно оставить.

РОЗОВСКИЙ. Это маленькие хитрости. Ха-ха. Когда говоришь убери… Я же знаю, что актер за текст держится. Здесь есть закон театра. Оставь, конечно, – это же крайне смысловая реплика – без нее нет Сониного примыкания к его беде.

ЧУХАЛЕНОК. Она первый раз называет его на ты.

РОЗОВСКИЙ. Может ли религиозный человек быть во гневе? Еще как!.. Что есть кара за грех? Сложная здесь гамма. В принципе она готова его убить, а он жалости просит. Нужно иметь болевую оценку. Гнев! Кара без гнева – нонсенс. Не торопись, чтобы не было этого сюсюканья. Мужественно пережить событие и воздать за грех. Кара неизбежна, как подготовить себя к ней? Психологизм зависит от тонкости актерского существования в образе. Но Соня – сила, а силу возымеет только дух. Здесь может быть и святость.

ЗНАМЕНЩИКОВА. Святость играть нельзя.

РОЗОВСКИЙ. Ясно – нельзя. Действие играй – спасать надо его. А как?.. Что делать?.. Вот мне признается мой товарищ в убийстве: можно я буду у тебя скрываться? Она здесь то же самое решает. Ты ему сейчас отвечаешь. Тут масштаб осознания его греха она соотносит со своей греховностью. Святая духом, а телом я грешная. Он то ли жалкий, то ли побитый. Почему нужен этот поворот? Герой сейчас не героичен. Она должна увидеть причины и нарочно уходит от его высокопарности. Она занижение: «Ты, значит, матери хотел помочь». Она чурается его высоких помыслов, ибо в «муравейнике» царит обыденное. Герою неловко среди предметов быта. Ему гора нужна или кафедра какая-нибудь. Вот он и стесняется в доме Сони, здесь ему торжественности не хватает. Его признание: «Я сегодня родных бросил, мать и сестру» – это ведь очень высокопарно звучит. Его

никто не спрашивает, а он сразу, с порога… Он ошарашивает вестями, он впечатление хочет произвести. Только мне не нравится мизансценически. Очень уж пока как-то формально. Растянуто. Разнообразие достигается прибавлениями по сантиметру в статике – «чуть-чуть» тут начинает вырастать в огромное изменение в пространстве. Даже самое малое изменение в общей целостной статике дает новое качество. Но после «любви» можно разрушить мизансцену. Иди к ней. Когда он приблизился, Соне нужно чуть-чуть двинуться в сторону, тогда возникает драматизм.

ЗНАМЕНЩИКОВА. А она любит его?

РОЗОВСКИЙ. Вот здесь и возникает чувственное зарождение. Ее надо ввергнуть в некое отрешенное состояние. У нее секундная растерянность перед его напором. Больше здесь ему атаковать ее, сильнее. Это же оскорбление ее религиозных убеждений: «А очень-то в бога веруешь?»

В бестактность надо выйти. Вот здесь броситься к стулу, присев: «Я убил». Можно оглянуться для детективности. Он ее жарит на сковородке. Это – пытка. Конфликт убийцы и блудницы – всевечный традиционный ситуативный конфликт. Дальше тебе не будет возможности двинуть роль. Энергетически здесь надо все простроить… Если будет позиция, герой будет живым и вам легче станет на сцене находиться. «Господи! Господи!» – она тут, как пума в клетке. А потом нужно сделать паузу, к буфету прислонившись.

ЗНАМЕНЩИКОВА. Сесть хочется.

РОЗОВСКИЙ. Вот это и надо: я не знаю, куда себя деть. Не надо в быт. Здесь масштабнее – перекресток есть понятие макрокосмическое, а у тебя интонация, будто ты зовешь его встать перед гастрономом на колени и перекреститься. Перекресток – это нечто большее, чем городской архитектурный узел. Здесь может быть та самая Сонечка, которую никогда не играют. Страшная. Потому что возглашает кару за преступление. Возьми Евангелие. Через книгу будет правильнее. Тогда это уйдет от быта. Душой своей надо заниматься, вот что делать. А это неважно: на помойке лично ты будешь или в Большом театре. То, что она здесь говорит, происходит лишь в конце сюжета. Но это ключ к концу романа. Финал – просветление. Надежда на просветление. И эта надежда готовится здесь, при чтении Евангелия. Послать себя на Перекресток должен каждый, но мятежные души, к коим следует отнести Раскольникова, делают это не по-рабски, для них очищение и есть наказание. Им просвещенность мешает, то бишь собственные убеждения. А в Евангелии – объективная истина. Когда истиной проверяются

убеждения, часто выходит несоответствие, и с этого несоответствия стартует трагедия личности.

ЧУХАЛЕНОК. Значит, у Сони та же трагедия несоответствия?

РОЗОВСКИЙ. Так же, да не та… Соня к Богу тянется и страдает от несоответствия своей жизни и Христовой морали, а Родион – безбожник, он рушит в себе священное, он вызов Богу бросает, он Бога крошит своим, топором… И тем самым себя возвышает… Но это и есть смерть души. «Я себя убил» – признание грешника, настаивающего и мучающегося своим грехом.

28 февраля 1987 г.

РАСКОЛЬНИКОВ – Кочетков.

СВИДРИГАЙЛОВ – Юматов.

РОЗОВСКИЙ. Ну, ладно, давайте почитаем! «А старушонок можно лущить…» Ирония, доходящая до сарказма. Жутковатость юмора налицо, а у Достоевского хотя бы в «Бобке» вся философия замешана на «черном юморе». Мне кажется, что даже и само сочетание «Великий Инквизитор» по-своему иронично. «Вопросы нравственные…» Он ёрничает, играет, а здесь становится серьезен: «Зачем они вам теперь?» Крайне сложная сцена. Играть «улицу» было бы ошибкой. Мы бы впали в такую натуральность киношную. Но это очень важная, ключевая сцена. Но не на месте. Может быть, всю эту сцену придется переносить в первый акт, чтобы была одна-единственная сцена Свидригайлова и Раскольникова. И вся тема сладострастия Свидригайлова будет более ясно звучать. С точки зрения линии мне не хватает сцены с Порфирием. Нарушается форма. Первый и второй акты не сбалансированы композиционно, и я страдаю от этого. Сверхсквозное действие – приведение Ставрогина – Свидригайлова к самоубийству. Может быть, самой первой сценой играть сцену с Порфирием? В этом случае удастся уравновесить акты, форму выдержим…

ЮМАТОВ. Вы сейчас рассуждаете, как автор пьесы, а не как режиссер-постановщик. Логика пропадет.

РОЗОВСКИЙ. Я вижу, что есть линия…

ЮМАТОВ. Я уж не говорю, что пьеса разрастается до невероятных размеров.

РОЗОВСКИЙ. Что делать? Хочется полностью. Знаете, у меня была сумасшедшая идея, но она ломает Достоевского. Чтобы они повстречались перед смертью. Порфирий с Раскольниковым и Порфирий со Ставрогиным. И тогда он идет на самоубийство. Порфирий – персонаж одного романа – разговаривает со Ставрогиным – персонажем другого романа – да можно ли такое?

В театре – можно. Ибо у Ставрогина есть раскольниковская позиция, он способен преступить, но в отличие от Роди силу имеет и не хочет, не может ею пользоваться. Если решить это перед сценой смерти, фантасмагорически, может получиться главное – трагедия мятежного духа. Текст будет звучать прежний, но из уст двух персонажей – «я един в разных лицах». Булгаков говорил о возможности передачи реплик одного персонажа другому ради смыслового обогащения. Что такое наша пьеса? Мы исследуем одного человека в ситуациях двух романов. Тут нет путаницы. Перетекание мыслей, чувств, идей – это Достоевский. Тогда точно, всю эту сцену в первую часть, но сцену с Порфирием вот сюда, перед самоубийством. Мне кажется, что это углубит вещи, не затемнит, а, наоборот, прояснит доктрину спектакля. Порфирия будет играть Костя Желдин, он играл у Любимова эту же роль, так что он текст знает. Но у нас будет совсем другой Порфирий – «полишинель проклятый», пытающий преступников. Что важно – Порфирий осуждает порок не с высоты Бога, а сбоку юриспруденции. Но государство, как скопище законов, само порочно. Законы мнимы, если мир, над которым они правят, плох. Поэтому сыграть сцену смерти, не получив от Порфирия удара, очень трудно. Появляется драматургический язык. Сейчас он просто рассказывает о самоубийстве, а нужен не рассказ, а действие – и пьеса. Ну-ка, передвинем шкафчик на другое место.

ЮМАТОВ (передвигает шкаф). Мы этот шкафчик вам на капустничке припомним.

РОЗОВСКИЙ. Соединим персонажи из двух романов в одну сцену. Такое только в театре может быть – бахтинская мысль о полифонии поэтики Достоевского станет наглядной.

Юматов и Кочетков соединяют текст сцен. Продолжается читка.

РОЗОВСКИЙ. Замечательно соединили. Сейчас предлагается гораздо сильнее в этом варианте.

КОЧЕТКОВ. Раскольникова разоблачили, а он сам лезет себя разоблачать, как это понять?

РОЗОВСКИЙ. Он ненавидит Свидригайлова, потому что защищает сестру. Свидригайлов – человек мощных страстей и умен, как дьявол, но – развратник, идее этой служит, поэтому он находится с Раскольниковым в борьбе. Впрочем, сказать, что он развратник – ничего не сказать. Он поэт разврата, идеолог разврата, философ, который черноты своей души превращает в праздник своего тела. Дух тлетворный, но не без человеческого. Все про себя знает и смакует, смакует. «Я человек развратный и праздный, я, может быть, в воскресенье с Бергом…»

Юматов. Мне это все не нравится. Он в каждой сцене разный.

Он погибает здесь, потому что он Марфу Петровну жутко любил, жутко. Он кристально честный человек там, где он рассказывает про свои грезы, когда предлагает деньги, чтобы спасти Раскольникова, – единственный человек с поступками, остальные только на словах сочувствуют…

РОЗОВСКИЙ. Лукавит. И потому не совсем кристальный.

ЮМАТОВ. Я хотел сказать – искренний.

РОЗОВСКИЙ. В своих заблуждениях или в своем блуде?

ЮМАТОВ. Мне кажется, он тоже страдает. От своего сладострастия страдает, от муки, что не может всеми дамами мира овладеть.

РОЗОВСКИЙ. Этакий российский Казанова, да?.. Бабник со страданием?.. Это верхний слой, надо глубже…

ЮМАТОВ. Я понимаю. Но надо с чего-то начинать строить характер.

РОЗОВСКИЙ. Начнем поверхностно и останемся на внешнем.

ЮМАТОВ. Давайте из глубины. Установили, что страдает. И что дальше?

РОЗОВСКИЙ. Ему кажется, что он свободнее всех.

ЮМАТОВ. Он действительно свободнее.

РОЗОВСКИЙ. Потому что сам себя освободил. От всего.

ЮМАТОВ. Разве это плохо?

РОЗОВСКИЙ. От всего – это мнимая свобода. Это вседозволенность.

1 марта. «Два существа».

СВИДРИГАЙЛОВ – Юматов.

РАСКОЛЬНИКОВ – Кочетков.

Юматов спускается со сцены и продолжает диалог перед ней.

РОЗОВСКИЙ. Куда пошел?

ЮМАТОВ. Этот кусочек пространства не будем использовать?

РОЗОВСКИЙ. Кто сошел с подиума, уже не артист. Театр – на подиуме.

ЮМАТОВ. Я даже подумал, не сделать ли какие-то сцены для атмосферы.

РОЗОВСКИЙ. Не надо. Без пижонства. Зрители будут выходить в коридор, курить там, атмосфера будет и так. А сцена пусть останется нашей крохотной сценой.

ЮМАТОВ. Я так… в качестве предложения. Продолжается репетиция.

КОЧЕТКОВ. Что подложить под перебранку?

РОЗОВСКИЙ. Перебранка и перебранка. Что подложить под перебранку?! Здесь вопрос в выборе личности. Личности сильной. Личность, которая живет только духом, противопоставляется

личности, которая весь свой могучий дух посвятила плоти. У этого идея плотская, у тебя духовная. Но обе личности запредельные. Им обоим хочется того, что жизнь не дает. Оба готовы к упоению действием. Но… Этот аскет, а этот игрок. Тут должна быть еще и какая-то «клоунада» в тоне разговора. Метод жизни Свидригайлова – дразнить себя, передергивать… Он чуть-чуть может быть опереточным, в то же время серьезен необыкновенно. Ерничанье, постоянная, непрекращающаяся игра: шулер, да, шулер. Взял шарик, вынул… Что-то от фокусника-авантюриста. Фигура мистическая, полупризрак-получеловек. Загадочный в профиль, вполне реальный в фас. Восхищение собственным наслаждением еще больше, чем само наслаждение.

Говоря это, Марк Григорьевич показывает. Например, сладострастно гладит шкаф.

Эта линия поведения. Чисто этюдно. (Юматову.) Ты мне еще больше напридумаешь.

На сцене Юматов.

РОЗОВСКИЙ. То кривляешься, то грустно: «Случалось». Ты его дразнишь непредсказуемостью своего поведения. Меняй. Один раз так, другой раз всерьез. Один раз юродствующий, в другой – мудрый, грустный… Это и бесит. Как с ним разговаривать, когда он юродствует, это невыносимо. Родион не терпит клоунства в вопросах мирового значения. А Свидригайлов именно эти вопросы нарочно опошляет. Он поэт разврата. Он великий поэт, с надсоновской чувственностью, но хуже… Фантастика интима… Замечательно… закрепим. Был очень яркий кусок. Сейчас успокойтесь. Пусть пойдет пластическая пауза. Эта тишина будет очень хорошо слушаться. Напряжение растет… Здесь может на колени встать. Вот. Вот какому «богу» он молится. Свидригайлов буквально истязает Родиона своими рассказами. Он его прибивает гвоздями. На костре он его жарит… Хорошо. Впрямую. Мы садизм обнаружим через нежность и ласку, через доведенное до безобразия чувственное откровение. Запретно не то, что мы видим, а то, что воображаем. Вместе со Свидригайловым мы мучаемся искусственными до крайности сексотайнами.

Давайте 27 марта играть. Готовность придет только на публичных прогонах. Ладно, давайте покуда просто вникать и репетировать. (Юматову.) Зритель должен твою интонацию унести домой… Еще у меня была такая идея: чтобы он в этом месте играл топором, как девочкой… Держит на руках, как ребеночка, и плачет – гибнет в желании. Тогда эта вседозволенность сексуальная смыкается с самым глубоко спрятанным, с самым дном – это и есть Достоевский, он в человеке рылся и доставал из глуби.

ЮМАТОВ. Давайте это на балу. У меня была идея: бал на топоре построить. Тут со шкафом замечательно.

РОЗОВСКИЙ. Да… Секс – чувственное влечение к невозможному, непостижимому снедает, зовет ко греху, смущает – и это все природа, норма, закон естества. Если этого не было бы, люди были бы скотами, да и у скотов… Прошлое Ставрогина – свидригайловщина.

Почему прошлое? Он и сейчас не прочь… Поэтому он вдохновенно в своей странной привязанности к хромоножке ерничает: «…лицо юродивой». Поэтому у Марии Тимофеевны…

ЮМАТОВ. Тут совсем другое. У меня такое ощущение, что у Ставрогина не только женский пол. Для того вообще никаких преград.

РОЗОВСКИЙ. Ну, перебор. Свои ощущения надо открыть, но рациональное подпустить, чтобы домысел, не дай бог, не проскочил в роль. В уме держи, но не более – я это хочу сказать. Иначе чушь получится. Можешь на дыбу сесть. И нам покажешь на топор. Мистический ход. Топор, как символ вседозволенности, здесь абсолютно точно выступает. Он зовет к вседозволенности. Игра с топором – это игра с тем, что запрещено…

ЮМАТОВ. А вас не смущает, что нет спектакля по Достоевскому без топора?

РОЗОВСКИЙ. Ну и что, что там у всех. У нас он смыслово решен, значит, необходим. И зачем по сторонам смотреть? Пусть на нас смотрят.

Следующая сцена. Наложение. Кочетков и Юматов одновременно говорят реплики.

РОЗОВСКИЙ. Тогда эмоциональный эффект. Вот. Ради этой реплики. Это Раскольникова осекло. «Вот вы сами». Где бы ты не находился, садись. Только все это быстрей, текст быстрей. (Юматову.) Ты спокойно идешь к нему и на него давишь. Ты его здесь «пропечатай». Только быстрей текст, потому что после этого момента сразу ритмический сдвиг… «…Ошибочка вышла…» (Кочеткову.) Точно знает. Бом!.. Событие!.. Детективный момент заменяет снижение мысли, но зато подогревает интерес. Как себя теперь Раскольников поведет? Достоевский не забывает свою концепцию. «В свое удовольствие…» Свидригайлов недаром двойник Раскольникова, и теперь театр это конкретизирует. «Дурак, я же друг твой». «Да, знаю, что за вами следят». «Уезжайте». «Чтобы вас не было».

КОЧЕТКОВ. Мне нравится, что Свидригайлов меня казнит. Я от него получаю и думаю, как теперь себя с ним вести.

РОЗОВСКИЙ (Кочеткову). Верно. Он с меня кожу снимает.

Следует еще один прогон сцены. Затем другой.

3 марта 1987 г.

ЛЕБЯДКИН – Иванов.

СТАВРОГИН – Милованов.

РОЗОВСКИЙ (после прогона Иванову). Ты существуешь не по сути. Характерность довлеет над характером. В своей мелкоте он великан. Нужно не переть на него, а молить. Отсюда партнерство ваше не существует. Да. Ставрогин его презирает. Но актерская связь с партнером должна существовать. Первая половина должна резко отличаться от второй. Он поэт, хотя и графоман. Он вдохновение испытывает. Ему внутренне бушевание не чуждо. Не получилось чтение стихов за столом, застольное. Нельзя мелкого играть так мелко. У него тоже могучие порывы, заряд несусветный. И он должен напиваться, мы говорили об этом.

ИВАНОВ. Времени не хватает, чтобы напиться.

РОЗОВСКИЙ. В театре не бытовое время.

ИВАНОВ. Это я сделаю, но важно определить меру.

РОЗОВСКИЙ. Мера – это вопрос тона. Пережим возникает от внутренней пустоты, которую хочется заполнить не важно чем, лишь бы заполнить. Речь очень суетная, скоростная, дикция отсутствует, а у Сережи, который имеет прекрасный голос, невнятица, речевая зажатость. Если нет затрат в коллективном деле… Нина Яковлевна, что было сделано за две недели?

ЗНАМЕНЩИКОВА. Я не такая хорошая актриса, чтобы работать самой, без режиссера.

РОЗОВСКИЙ. А ты вспомни, как называется книга Станиславского – «Работа актера над собой». Вдумаемся. «Актера над собой», а не «Режиссера над собой». Шучу. И разве Нина Яковлевна с тобой не работала? Речь о том, чтобы прекратить вас нянчить. Когда задачи поставлены, хочется и от вас что-то получить.

Прогон сцены.

ШАТОВ – Захарченко.

СТАВРОГИН – Милованов.

РОЗОВСКИЙ (после прогона). У Кости есть душа, мощь, наполненность, но это надо направить не на внешний выброс. У его Ставрогина псевдятина тона, ложная многозначительность. «Оставьте ваш тон» – эта реплика относится сейчас к актеру, а не к персонажу. «Я показываю аристократа, говорю не своим голосом». Органики не хватает, не партнерствуете, не переживаете мысли. Фальшь дикая! Нужно отпустить героя в жизненное пространство. Не надо ничего играть. Нет затрат внутренних, клокотания сердечного. Тут с холодным носом не сыграешь. Показа и самолюбования – вот уж чего нет у

Ставрогина. Ничего артист Милованов не должен искусственно выстраивать для Ставрогина. Только надо жить. Возникает ощущение штампа, внутренняя жизнь оказывается искусственной. Вы не существуете вместе, вот что самое страшное. Любви к Шатушке нет совсем. А ведь она определяет парадокс их конфликта. Ставрогин пришел к Шатову, чтобы его от бесов спасти, а Шагов сам его спасает и к разряду бесов относит – это же драма. А у вас разговор, обмен словесный. Есть хорошие куски. Затраты, которые есть у Кости, – гарантия того, что эта сцена будет существовать. Милованов пока не справляется – вял и мрачен. Не Ставрогин мрачен, а Милованов. Не выспался, что ли? Почему такая «физика»?.. Ну сколько уже призывов: включитесь на 270 градусов! А тот, кто не включится, останется за бортом. Это актерские дела, есть Нина Яковлевна, которая должна помочь. Я зову вас к работе над «Двумя существами».

МИЛОВАНОВ. Давайте 27-го капустник сыграем.

РОЗОВСКИЙ. За 10 дней спектакль «Всегда ты будешь» был поставлен.

ЧУХАЛЕНОК. Но это Достоевский.

РОЗОВСКИЙ. И потому требуется актерское самосожжение в роли. Если вы можете это делать с холодным носом – бегите из профессии. Актер с рыбьей кровью не студией. Как вас встряхнуть, как вытащить из этой спячки?.. Нет выстраданности – нет и голоса, и мимики, и реакции… Все реакции Милованова заторможенные. И это Достоевский, у которого все через край, чувственность безудержная… Он, когда романы свои писал, в падучей бился. Он потому и великий, что великие чувства к людям, к миру имел. Мышление, философия всякая – это уж потом, это продолжение сердечной муки. А у вас мука есть?

ЧУХАЛЕНОК. Давайте еще попробуем, чего разговаривать.

РОЗОВСКИЙ. Это все не к тебе, меньше всего к Чухаленок – она как раз истовая.

Репетируют, но с остановками – актеры забывают текст.

РОЗОВСКИЙ. Не идет сегодня. Погода, что ли, плохая?.. Кто бы тучки разогнал?

ЧУХАЛЕНОК. Устали все.

РОЗОВСКИЙ. С чего?

МИЛОВАНОВ. Готовности действительно нет. Но я буду знать текст, буду…

РОЗОВСКИЙ. Буду – не годится. Сейчас надо. Театр – это «здесь и сейчас», так Станиславский говорил.

МИЛОВАНОВ. Да я знаю!.. Знаю!.. А когда сюда выхожу…

РОЗОВСКИЙ. Пустой – сразу все и забывается.

МИЛОВАНОВ. Я не пустой.

РОЗОВСКИЙ. У тебя гордыня, как у Раскольникова. А склероз, как у Милованова. Все, хватит на сегодня.

5 марта 1987 г.

ВЕРХОВЕНСКИЙ – Голубцов.

Ставрогин – Юматов.

РОЗОВСКИЙ. Ну вот, в день смерти Сталина, наконец, дошли до сцены с Верховенским. Полагаю, здесь нужен разбор поподробней. Потому что наш Петруша – главный бес. Верховный. Для Достоевского «верх» – понятие вообще поэтическое, то есть несущее надбытовой, образный символ Верх – значит, «надо всеми». Вспомним тут песню – оду в честь товарища Сталина:

> …по снежным вершинам,
> Где горный орел совершает полет,
> О Сталине мудром, родном и любимом
> Великую песню слагает народ.

То есть вождь – это тот же орел. Он парит где-то высоко над нами, над «муравейником». Рабы – те, которые внизу. А Верховенские – эти орлы, эти соколы наши любимые, – почти боги, они на небесах живут.

Или возьмем образ лестницы, без которого Достоевского не осознать. Там, наверху, совершается преступление. Туда, наверх, надо Раскольникову донести топор под полой. И каждая ступенька на этом подъеме дается усилием воли. Это после преступления, совершенного наверху, он скатится вниз. «Путь наверх» – это бродячий сюжет мировой литературы, и тот человек, кто этим путем идет – всегда, почти всегда преступник. Во всяком случае, литература только так видит проблему вождизма. И Верховенский – прекрасный тому пример. Обычно еще считают, что Петр – человек без нравственности, без морали. Ошибка. У него, так сказать, своя нравственность, своя мораль – и это актеру-исполнителю важно понять, поставив своего персонажа на позицию. Если мы будем делать его в чистом виде «безнравственным» – позиция не выявится, образ станет иллюстративным, ибо победят его декларации. Конечно, то, что он говорит, страшно. И тут легко поддаться на словесные (недейственные) изъявления роли. Важнее слов, открыто декларирующих безнравственность, сама активная позиция, с которой, словно с трибуны, ведутся эти речи. Я имею в виду, что Юре Голубцову надо играть не столько сами слова, которые, конечно, в художественном смысле прекрасны, сколько действие, – хочу Ставрогина завербовать в свою мафию, сделать

вождем во что бы то ни стало. Не потому я с ним так откровенничаю, что трепло и болтун полупьяный, а потому, что своими откровениями добиваюсь своего, провожу обработку…

У Пушкина Петербург помните? —

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид…

Верховенский не в Петербурге со Ставрогиным беседует – наш пролом в стене, откуда они появятся, это преддверие Ада, и здесь он темный царь, хозяин этого уносного места. Придя сюда, Ставрогин уже завлечен бесами в их сети. Это здесь Кириллова можно укокошить. Это здесь, под этими сводами, в такой норе, живой и документальный Нечаев убивал студента Иванова. Надо как-то сделать так эту сцену, чтобы они прототипировали нам, то есть нашим театрально выраженным Ставрогину и Верховенскому. Вообще в самом понятии «бес» содержится смесь реалий и ирреалий, и потому Театр всех веков чертями даже больше, чем богами, интересовался. Тема власти, тема вождизма – для Достоевского тут результативный идеологический и философский массив. Сверхчеловек подавляет человека, и право на сие подавление провозглашает для себя сам, причем делает это во имя счастья человеческого, счастья общественного. Индивидуум должен быть стерт, превращен в пыль ради так называемого светлого будущего, в котором идея равенства столь всепоглощающе доведена до абсолюта, что рабство не воспринимается как нечто дикое, а делается привычным обиходом. Вселенское счастье всех требует всеобщего рабства одиночек. Верховенский озабочен проблемами подчинения, хотя не прочь поболтать о свободе. Ценность человеческой жизни приравнивается к пулю в любой момент, когда идея сама по себе провозглашается бесценной. Это и есть фашизм. Но Достоевский пророчествует здесь и в адрес социализма, к которому фашизм добавил лишь приставку «национал», – и как мошеннически поменялся смысл идеи! Верховенский, называющий себя «мошенником, а не социалистом», выглядит тут даже честнее, чем мелкий маляр по фамилии Шикльгрубер, возомнивший о своем гении. Сверхчеловек Ницше, стоявший в виде почвы под сапогом Гитлера, разгадан был Достоевским и уличен им полностью. Реки крови вливаются в моря и океаны, но русла этих рек прокладывали Верховенские всегда, во все времена. Это он топил и истязал вольных новгородцев, имея облик Ивана Грозного, он впускал в сенат своего коня в виде Калигулы, резал, жег, вешал, расстреливал, душил, мял, вязал, отправлял по этапу… Бесовство

– это следование идеям и принципам, которые дороже всего на свете, дороже жизни человеческой. Жизнь человеческая да будет отдана во славу некой сверхидеи, которую несет некий сверхчеловек. Ставрогин необходим Верховенскому, как знак этой идеи, как убедительный аргумент для пользы дела: построения всеобщего счастья, неважно какой ценой, лишь бы было построено. Ставрогин, как более чем разумный человек, отшатывается от Верховенского, но история не сумела сделать то же, что и Ставрогин, – какая разница между ножом и пулеметом, между топором и атомною бомбой… Имея власть, я все могу, мне все дозволено. Счастье рабства – вот цель, оправдывающая все мои средства. Каждому – свое. Это же так прекрасно, Ставрогин!.. Неужели вы не хотите осчастливить этих рабов, все это так называемое человечество?.. Хотите? Тогда берите скорее этот топор, это знамя, и начинайте рушить и крошить, крошить и рушить…

18 марта 1987 г.

ПОРФИРИЙ – Желдин.

СТАВРОГИН – Юматов.

РАСКОЛЬНИКОВ – Кочетков.

(Запись с середины репетиции.)

Порфирий подходит к Ставрогину с веревкой.

РОЗОВСКИЙ. Ты намекни ему, что будешь привязывать, и поблагодари его за то, что он понимает. Слово «фантастическое» в устах Порфирия звучит азартно. В подтексте: я все твои тайны знаю.

Желдин репетирует сцену сначала.

РОЗОВСКИЙ. Все ты понял. Очень хорошо. Дожми их, чтобы следующий кусочек был в действии. «Иосиф Виссарионович», вы что думаете, что вы большой гуманист. Я же знаю про тебя все. Я анализирую преступника, ты меня не обманешь. Были кошки-мышки.

Все-таки у Раскольникова романтическое сознание. Оно, между прочим, стало основой фашизма, если под ним понимать идеологию насилия, а на русской почве породило, скажем, эстетику разрушения старья, даже провозглашая гуманизм.

Ставрогин – другое дело, он над жизнью. Он сам Порфирием может оказаться. У Достоевского это не выписано, но может предполагаться нами. Важно, чтобы со Ставрогиным у Порфирия была жесткая борьба. Это не Раскольников, тот может в обморок упасть. А этот любой допрос выдержит, да еще своего следователя сорок раз в тупик поставит, в умопомрачение приведет. Он сам такой же, он бес, а когда беса допрашивает душегуб, тогда

возникает конфликт.

ЖЕЛДИН. Может, их врозь посадить?

РОЗОВСКИЙ. Нет. Но обращаться к каждому отдельно. Они все личности суперсильные. Тут взаимоотношения трех личностей. Ты должен выжать из них, выжать… как воду из кремня. И лесть, и заманивание, и угрозы, и дружеская беседа. Важно дать юридическую оценку исканий их духа, уголовный, что ли, момент натурализируется, и теперь остается додавить их. В этой сцене судится идея. В ней другая пластика, форма поведения. Судят бесов не Богом, а уголовным правом. В этом и парадокс.

Продолжается репетиция.

ЖЕЛДИН. Порфирий потерпел поражение. Он взывает: надо покаяться.

РОЗОВСКИЙ. Временно ему отказали. Но он уверен в себе, отпускает, а сам… «Уезжайте на юг, но я-то знаю, что возле поезда вас мои люди ждут». Поражение в том, что фактов нет. Мы его – преступника – судим законом, на самоубийство он идет после этой сцены. Моей правоты нет, а все право – у них.

ЖЕЛДИН. Глас Достоевского – каяться надо.

РОЗОВСКИЙ. Но не перед Порфирием. Достоевскому в зрелости были противны как те, кто вели петрашевцев на казнь, так и те, кто с ним рядом стоял. Но первых он все равно больше не терпел. Бесов-революционеров Достоевский признавал и с ними спорил, как с идейными противниками, а с «участком» у него другой счет, этого «беса» он на дух не берет, по всем статьям презирает… Погань в погонах!.. Давайте еще раз.

20 марта. «Два существа».

ДУНЯ – Заславская.

СВИДРИГАЙЛОВ – Юматов.

Репетируется момент: Свидригайлов пристает к Дуне. Дуня его отталкивает, тот падает.

РОЗОВСКИЙ. Так нельзя падать. Это вызовет комический эффект. Вы же в театре. Мягче. Беззвучно. Техничней. (Юматову.) Ёрничать больше. «Вы сказали – насилие. Правильно – насилие, ну так это „насилие очень трудно доказать“. Бесциник в маске элегически настроенного влюбленного. Он обвораживает – вдумаемся в это слово „обвораживает“. (Заславской.) В пластике больше движения, метания. Кошки-мышки чтобы были. Птичка в клетке, вот что мне нужно. Прекрасно видишь его коготки. Бдительность не теряй. Ты его насквозь видишь. На этой крохотульке сцене никаких возможностей для зрелища обычного типа нет. Я использую фронтальные, плоскостные, диагональные

мизансцены. Для каждого эпизода своя графика. (Вике.) Пришла прилизанная, чистая, аккуратная, а тут вся истерзанная. В этой сцене ничего не может произойти, если не будет конфликта, если вы в полноги сыграете. Философии здесь нет у вас. Сцена рушится. Возникает спад темпоритмический.

ЗАСЛАВСКАЯ. Ну, сейчас же останавливаемся каждые 5 минут.

Идет репетиция.

РОЗОВСКИЙ. Всю пошлость и искренность своего чувства, всю его прелесть вложи в «зверек хороший». Ну какой котеночек, а она на тебя с топором. А он наслажденец, он и под смертной угрозой наслаждается. Солнечная улыбка под нависшим топором. (Вике.) Перешагни через него и уйди, чтобы это была акция.

ЗАСЛАВСКАЯ. А дверь-то заперта.

РОЗОВСКИЙ. Она об этом не думает, ей надо из этого угла вырваться. Здесь нам, зрителям, по-человечески надо будет пожалеть Свидригайлова. Между прочим, его Аркадием зовут. Заметьте, какое-то не «достоевское» имя – Аркадий. А что такое Аркадия? Рай. Увеселительный сад – по свидригайловской мечте. Раскольников реальный Летний сад хочет в первую очередь переустроить, а Свидригайлов земную Аркадию ищет. А Дуня его поиск перечеркивает.

ЗАСЛАВСКАЯ. А что, для Дуни любовь – не наслаждение?

РОЗОВСКИЙ. Даже для нее наслаждение. Как и для всех. Любовь – человеческое чувство. Пушкин, кажется, так сказал: из наслаждений жизни лишь любви музыка уступает, значит, любовь – на первом месте. Но вся беда – Дуня не любит. И Аркадию Свидригайлову в любви вместо человеческого остается звериное. Она ему говорит: «скот», и он сам понимает – это правда. И это понимание собственного ничтожества приводит его к самоуничтожению.

ЗАСЛАВСКАЯ. Выходит, Дуня его убила?

РОЗОВСКИЙ. Именно, своим отказом. Он поэт наслаждений. А поэтам нельзя отказывать ни в чем!

ЮМАТОВ. Это мне нравится.

РОЗОВСКИЙ. Представь, нам дают тему для школьного сочинения «Кто твой любимый герой», и мы с тобой единственные в классе пишем «мой любимый герой – Свидригайлов». (Все смеются.)

ЗАСЛАВСКАЯ. Не хотела бы я быть вашей учительницей.

Следует прогон сцены.

23 марта 1987 г.

СВИДРИГАЙЛОВ – Милованов, Юматов

Сцена самоубийства.

РОЗОВСКИЙ. Весь монолог надо делать на табуретке. Веревка будет лежать перед ней. «Миленький дом» – обводящее движение рукой.

МИЛОВАНОВ. Может быть, как с доктором говорить?

РОЗОВСКИЙ. Сам себе и псих и психиатр. «Две квартиры имел». Покажи на две половинки шкафа, лежащие ничком по бокам сцены. «Я один хочу жить». Соскальзываешь к веревке, достаешь мыло, хозяйственное, коричневого цвета. Больной человек все, как через ситечко, видит. Загнанный зверь. Волком смотрит перед вратами ада. Не торопи! Посмотри, поговори, потом испугался чего-то, потом видения начались. Душа в беспорядке, требуется логика, а мысли скачут. Плотность физических действий следует растянуть на большой кусок текста. Намыливание затянуть. В таком рваном темпоритме есть своя завораживающая сила. Изыск подробного смертоносного действия. Это не бытовое намыливание. Движения не должны быть суетными, ты делаешь это деловито, сознательно, четко. Размеренно – все, что касается самоубийства. А вот текст стремительнее произноси. У тебя текст подавлен физическим действием. Имей для себя такое приспособление – между словами Ставрогина и Свидригайлова делаешь действие. А во время текста все же лучше не намыливать.

МИЛОВАНОВ. Здесь я могу ее (веревку) уже вешать.

РОЗОВСКИЙ. Да, когда главное уже сказал.

МИЛОВАНОВ. Что с мышью делать?

РОЗОВСКИЙ (показывает). Соскочил – испугала. Все это нужно играть, показывать, смаковать. Театр ужасов. Под рубашку залезла, играй спиной. У нас есть живая крыса, у Нины Яковлевны, вот здорово будет!

МАРЧУКОВ. У нас есть пластмассовые мыши.

РОЗОВСКИЙ. Ну так это мыши. У Достоевского – крысы. Вообще крысы – умнейшие животные, они апокалипсиса не выдерживают. Из Ленинграда в блокаду, рассказывают, по Охтинскому мосту ушли – стадом! Снялись и ушли… Смерть почуяли. Качаешься в такт раскачивания веревки. Музыка гениальная, артемьевская, тут за артиста сработает – только в пластике ритм соблюсти. В этом что-то от всевечного маятника, что-то безнадежно одинаковое… Это и есть время, вечность. А что такое вечность? – не зря Свидригайлов спрашивал.

Далее эта же сцена репетируется с Юматовым.

РОЗОВСКИЙ. Нет. Их одинаково надо подавать: «Я Николай Ставрогин, я Аркадий Свидригайлов». «Из меня даже отрицание не вылилось» – это и есть трагедия. Это к Богу. Испугавшись, ты

говоришь: «Вода прибывает».

Ты – в этом апокалипсисе, и общая гибель мира тебя радует – подтверждение вселенского ужаса. Это как ребенок: «Я даже мстить не мог…» «Подвальные крысы» – это вы, все вы. В зал!

Юматов садится на шкаф.

Не садись туда. Это из другой сцены мизансцена.

ЮМАТОВ. Давайте не будем куст выбрасывать. Это такая лирика!

РОЗОВСКИЙ. Убедил.

ЮМАТОВ. Истомился в любви и политике, я так понимаю. Но жить иначе уже не в силах. Катастрофа подготовлена всем ходом пьесы, но я не ощущаю масштаба, чего-то по сути не хватает. Хочется не кричать, а тихо существовать. В чем суть сцены?

РОЗОВСКИЙ. Вообще сцена самоубийства – вершина угла. В этой точке сходятся две линии жизней. Ставрогинское, конечно, преобладает – здесь основное содержательное нагромождение. У свидригайловского – та же тема, но с уклоном в эмоциональный, заразительный пласт. Главный вопрос – почему он уходит из жизни, этот двояковогнутый и двояковыпуклый человек? Ответ: потому что исчерпал себя.

Эта мощь предстает вымороченным, одиночествующим в пространстве массивом. Его дух устал, изнемог, растратился, и потому столь угрюмый конец. И все равно он проявляет стойкость и мужество. Я не считаю, как это обычно принято, что все самоубийцы слабовольны. Наоборот, он ежесекундно себя контролирует, он вполне сознательным действием объявляет себе приговор и приводит его в исполнение. Какая тут к черту слабая воля?.. Быть далее бесом невыносимо, а с Богом жить не получалось изначально, – отсюда вся трагедия. Достоевский жалеет его, мне кажется. Если бы Достоевский был к этой человечине безжалостен, это был бы не Достоевский. То есть поп-праведник, поп-моралист, а не художник. Была бы махровая поповщина, а не религиозное сознание, с высоты которой вершится Страшный Суд. Но для бесстрашного Ставрогина и безумного Свидригайлова уже ничего не страшно. Истинно страшное не вовне, а внутри. «Банька с пауками» – это образ внутреннего «я», и этот ужас он пронес через всю огромную жизнь с ее социумом и пошлостью духа и стал знаком этого бездушия, стал противоприроден, ибо природа никогда не бывает пошлой. «Я» погрязло в своей заразе, «я» собственную болезнь не выдержало. Сцена самоубийства – сцена публичного диагноза. Все, что раньше про себя знал, что таил, теперь надо выплеснуть в последний раз наружу. Это великое освобождение в смерти. Это выход к будущему, к счастью, так и надо финал играть. Свет

появляется в конце тоннеля. Свет после черноты.

Запись репетиций Е. Киппер

Здесь и сейчас
Беседа с журналисткой И. Симаковской

– Четыре года вы были самодеятельным театром, потом ваш статус изменился, и вы стали театром профессиональным на полном хозрасчете. Во что обошелся театру такой переход?

– Мы начинали с ничего. Кроме бумажки, врученной мне и удостоверяющей, что мы – театр, у нас ничего не было: ни стула, ни ручки, не говоря уже о помещении… У меня даже печати не было. Мы должны были открыться первого января, а первого февраля сотрудники театра должны были получить первую зарплату. Тогда мне сказали, что если первого февраля вы не выплатите зарплату, то будете тут же распущены. А для того чтобы заработать деньги в январе, нужно заключить договоры, начиная с первого января. А как их заключить, если даже печати нет?! Тогда мы со всеми бумажками пошли к мастерам, которые делали печати. Они рассмеялись нашей просьбе, говоря, что у них очередь на пять месяцев вперед… То есть мы изначально были приговорены. Тогда мы пошли в магазин напротив, взяли 6 бутылок коньяку, вернулись к дядям, которые нам отказали, поставили им на стол бутылки – и печать была готова назавтра!.. Так рождался театр «У Никитских ворот»… В те же дни одним из чиновников от культуры не без удовольствия было сказано, что, мол, вы хозрасчета не выдержите и, несомненно, будете подлежать «социалистическому банкротству». В моем туманном мозгу возникла тогда картинка: обанкротившийся антрепренер бежит в гостиницу, вынимает из ящика пистолет с длинным дулом и стреляется. И этот антрепренер – я. Ужас меня объял при этом термине – «социалистическое банкротство»!

– Однако, к счастью, тот чиновник провидцем не оказался и ваш театр теперь не за что сажать в долговую яму…

– Мы много работаем – в год играем около семисот спектаклей, выпускаем 4–5 премьер, поэтому до сих пор, тьфу-тьфу-тьфу, не являемся банкротами.

– Ваша точка зрения на финансовое положение театров основана на отрицании государственных субсидий театрам?

– Я придерживаюсь крайней позиции. Я считаю, что государство, безусловно, должно выделять деньги на культуру, но оно не должно давать эти деньги всем подряд… К чему привели нескончаемые субсидии в области культуры? Они привели к разврату. К разврату души художника, с одной стороны, а с другой – к полной зависимости художника от государства, от

чиновника, который выступал от имени государства, дающего субсидии. Как, кажется, было у нас хорошо: рабоче-крестьянское государство выделяет деньги на развитие социалистической культуры… Как это хорошо для отчетов, как это показушно на самом деле, но как красиво, как благозвучно! Но при этом нельзя забывать о том, что только в Москве к началу 30-х закрыли сорок театров, а субсидии дали не всем оставшимся. С точки зрения социальной справедливости это уже было нарушением. Потом оказалось, что субсидии имеют все поголовно. То есть те, кто выжили, кому покровительствовали, кого, грубо говоря, купили. Дальше – в 30-е – талант художника превращался в товар, и этим товаром можно было манипулировать… Конечно, и в период сталинщины, и в период застоя были мастера – честнейшие художники, которые сопротивлялись превращению себя в предмет купли-продажи и потому противостояли этой системе.

– Что предлагаете вы?

– Я бы на месте государства поддерживал материально отдельные проекты отдельных художников, а не выплачивал бы регулярно субсидии всем без исключения театрам… Есть, например, в Грузии мастер – Роберт Стуруа. Допустим, он хочет поставить «Короля Лира». Естественно, за два месяца он это не сумеет сделать, потому что слишком масштабно полотно, которое он задумал. И вот тут-то конкретно режиссеру Стуруа должны быть выданы деньги, которые он попросит. Да, есть риск. Но мы знаем, что рискуем здесь за дело. И у художника будет колоссальная ответственность, если он получит эти средства. Сейчас же деньги получают все, то есть все подряд – «достойные». Какая же здесь социальная справедливость?..

– Да, но опять рождается опасность превращения художника в тот же товар, и кто будет решать, какие проекты достойны субсидии, а какие – нет? И как быть с молодыми режиссерами, не успевшими себя зарекомендовать?

– Нашему государству в том виде, в котором оно сейчас, я бы, конечно, это пока не доверил. Но правовому государству можно предоставить решать и такие вопросы. Что касается молодых режиссеров, начинающих режиссеров, то мы должны запланировать для их проектов специальные фонды. И пусть такие признанные мастера, как Стуруа (повторяю – пример условный), отчисляют процент от своего результата в фонд молодых. Нужно гарантировать поиск в эксперименте, который сам по себе может и не дать результата, но движение художника оплодотворит движение искусства. Это своего рода премия, но не Ленинская или Государственная, которая дается по результату, а премия, которая дается на результат.

– С первого января 1987 года ваш театр-студия «У Никитских ворот», в числе четырех других театров-студий, перешел на полный хозрасчет. Как известно, этот «эксперимент» признали удачным и продолжили ваше самофинансируемое существование. Два с половиной года вы не получаете ни копейки от государства, зато 80 процентов своей прибыли можете тратить по своему усмотрению на собственные нужды. Что показал такой опыт, как чувствует себя театр?

– Сложилась парадоксальная ситуация. После закрытия «Нашего дома» я был в безвыходном положении – у меня не было своего театра, а работать в гостеатре меня никто не приглашал. Я готов был биться головой об стенку. И вот, наконец, появилась возможность хотя бы хозрасчетный театр организовать. И теперь, когда наш театр выиграл – выжил при полном хозрасчете, меня упрекают в том, что я этот хозрасчет отстаиваю. Наверное, со стороны кажется, что мы что-то вроде кормушки себе устроили… Какая кормушка?! Люди работают с утра до ночи и с ночи до утра, света божьего не видят. И сделали дело. Вот тебе и вся кормушка. Это называется «благополучный театр…».

– Значит, работая с утра до ночи, вы можете обеспечить сами себя прожиточными финансами и в помощи государства не нуждаетесь?

– Да, наши актеры не «получают» зарплату, как в обычных гостеатрах, они ее за-ра-ба-ты-вают.

Для того чтобы архитектор Шехтель построил здание для Художественного театра в Камергерском переулке, нужна была не только блестящая репутация театра, но и Савва Морозов и ему подобные. А где он сегодня, этот Савва Морозов? Да нет, мы сами, ребята, зарабатываем… Я никогда не думал, что буду знать, что такое битум, где достать кирпичи, что такое транспортные расходы и почему крыша протекает… Сегодня нам говорят: «Ну, вы на хозрасчете. Мы будем вам помогать как театру, а не как строительной организации». Вот здесь государство обязано помогать. Обязано! Наше государство в особенности. Ведь мы не враги его. Мы дети его. А получается, что оно отгораживается от нас. Не давайте нам денег на наше творчество – мы сами их заработаем. Но мы не можем своими средствами обойтись, когда покупаем техническое оборудование. Государство должно давать вспомоществовательные субсидии только на организационные нужды. Но не оплачивать само творчество. Актеры не должны паразитировать на народной шее, они смогут сами себе зарабатывать…

– А если не смогут?

– Ну а зачем нужны актеры, которые не умеют себя

обеспечить? Может быть, они вообще профнепригодны и им не стоит заниматься делом, которые они не в силах потянуть?..

– Согласитесь, нельзя забывать, что актер – человек зависимый. Часто он не имеет работы не потому, что бездарен, а потому, что так складываются обстоятельства…

– Совершенно верно. Но тогда-то на помощь должны прийти профсоюз, актерская гильдия, СТД, Фонд культуры, спонсоры, меценаты, наконец… Иначе для чего создавались эти новоиспеченные организации – ведь не для того, чтобы они были вне реальных процессов, вне конкретной творческой жизни, характерной именно для нашего сегодня!

– За два года вы оборудовали под театр два выделенных студии помещения. Вам помогал кто-нибудь?

– Да, нам помог Союз театральных деятелей РСФСР: дал нам ссуду, правда, возвратную – мы должны по пять тысяч в месяц им обратно платить. Но мы же не лично для себя строили. Москва получила два новых театра. Студийцы семьсот спектаклей за сезон отыграли, а теперь они практически из своего кармана должны финансировать огромное строительство. Будем логичны: давайте тогда отменим одно из завоеваний Октября – общегосударственную собственность и объявим эти помещения частной собственностью нашего театра. Тогда нам не нужно будет платить за аренду. Придите в театр: вот кресла, вот документы, вот все… Мы же сделали дело. Говорим о социальной справедливости, вот она здесь и должна, эта самая социальная справедливость восторжествовать. Мы же действительно живем в социалистическом государстве. Вдумайтесь: за два года наш театр доказал все выгоды хозрасчета. Да, мы строили себе. Но мы не дачу же себе строили!..

– В хозрасчетных условиях помимо вопроса, где играть, вам приходится решать вопрос, что именно играть. Теперь вы оказались в экономической зависимости от публики…

– Я предпочитаю зависеть от публики, нежели от чиновника…

– Не ведет ли зависимость от публики к коммерциализации искусства, к потаканию вкусам массового зрителя?

– Успех спектакля сегодня, к сожалению, в нашем сознании приравнивается к тому, что мы якобы обслуживаем массовую культуру. Как только спектакль имеет бешеный успех, он сразу оказывается «массовой культурой»… Но слово «успех» вовсе не равнозначно пошлости, низости, потаканию дурновкусию. Я сейчас открою Станиславского, его переписку Немировичем-Данченко и процитирую текст, из которого видно, что как кончается сезон в Московском Художественном общедоступном театре, так два корифея мирового театра в испуге

переписываются, делясь соображениями, как обеспечить зрителями зал МХТ в будущем сезоне. «Захват зрителя» – это не мои, это слова Станиславского!.. Хорошие слова!.. Как найти пьесу, которая не уронила бы чести МХТ, признанного лидера русского искусства, выразителя духа нации, и вместе с тем выполнила бы задачу заполнения зрительного зала. Такова наша планида. Театральное дело требует поэтапного распространения. Это и называется развитием, это и называется диалектикой роста.

– Как тогда найти точку баланса, чтобы не уступить дурновкусию?

– Момент творчества – момент очень опасный и для окружающих, и для самого художника. Если при этом его душа – душа творца – не заряжена добром, то гений может стать страшным, самоуничтожающим составом, который производит именно разрушение. Как атом. Это та энергия, которая чрезвычайно опасна. Но тем и прекрасна. Это сила, которая может стать и дьявольской. Потому что, кем становится человек, разряжающийся этой атомной энергией в творчестве? Он становится богочеловеком. Потому что он вырастает до уровня Бога. Потому что творчество и есть небожительство. Художнику очень важно соединить себя с духом человечности, а не просто выражать себя в разных направлениях, абы только себя выразить и завоевать успех. Ибо это приводит к разрушению. В «Фаусте» об этом сказано все. И про ученика и про учителя сказано. Мы думаем, что в искусстве и в быту все проблемы решаются отдельно. Нет, тут не Вася с Петей разговаривают. Это Фауст спорит с Мефистофелем. Когда искусство не соединено с духом человечности, оно превращается в бесовство одичания, бесовство бескультурья…

– Что Вы называете «бесовством»?

– Бесовство – это чрезвычайно бурная деятельность безбожников.

– А в театре?

– Если кубик сцены не насыщаем божественным, если мы при этом не священнодействуем, если мы приходим в театр не как в храм и не бесконечно любим те миры, которые создаем, – то наше искусство будет обращено во зло. Развлекательное искусство в чистом виде, например, всегда на грани фола. Из-за того что этот кубик пространства духовно не определим или не определен по-настоящему теми мастерами, которые создают там зрелище, в этом кубике раскручивается пустота. Они невероятно активно мешают эту пустоту с пустотой и создают видимость движения. И мы, будучи людьми, вступаем в контакт с этой пустотой и вдыхаем ее, насыщаемся ею. И становимся еще более пустыми.

Это кошмар!.. Недаром лицедейство либо поощрялось духовенством, либо актеры были самыми злейшими его врагами – те, кто занимался игрой. Сама по себе игра, если она не насыщена высшим – божественным – смыслом, если она не защищает человеческое, – это очень кровавая, опасная в духовном отношении форма существования. Она гибельна, и при том крайне привлекательна, как наркотик.

Наверное, я кондовый человек. Мне хочется в каждом театральном поступке увидеть, что он есть: стремление к истине или же грех. Если это грех, то для меня сам акт творчества является очистительным, потому что мои личные житейские грехи должен смыть. Но я не священник – я именно режиссер.

– Театр МГУ «Наш дом» прочно привязал ваше имя к так называемым шестидесятникам. Что, по-вашему, отличало «шестидесятников» от их современников?

– «Шестидесятники» объединились между собой во времени и пространстве, потому что история поставила наше поколение перед определенным выбором. Жизнь страны стала иной, надо было почувствовать себя свободным. Сразу возник конфликт в обществе, потому что одни продолжали культивировать свою несвободу, оставаясь в рабстве, другие – «шестидесятники» – хотели построить мост в будущее, мост свободы, мост внутреннего раскрепощения. Вот что происходило в шестидесятые годы. Поэтому возник взрыв поэзии, сатиры, огромный интерес к театру. Поэтому уже тогда слово «самодеятельность» перестало быть для меня ругательным, потому что самостоятельная деятельность личности вела к саморазвитию общества. Но этот процесс давался «шестидесятникам» крайне тяжело.

– А что такое для вас, «шестидесятника», восьмидесятые годы?

– Шестидесятые и восьмидесятые – это годы возврата к вечным ценностям, что восьмидесятые годы с большей яростью утверждают, – вот и все отличие. Тупиковость, в которой человек сегодня находится и в нравственном и в социальном отношении, должна быть преодолена. Поэтому нынче эти проблемы перед человеком стоят еще более остро. Отсюда тяга в ценностям, которые не подвержены мимолетности. Тяга к бездогматическому академизму в искусстве, становящемуся в наши дни самым настоящим новаторством.

– Значит, принципиального различия между «шестидесятниками» и «восьмидесятниками» вы не видите?

– Мы в плену условных терминов. Эту терминологию можно употреблять только для удобства. Конечно, есть какие-то

исторические привязки у каждого поколения, безусловно, есть какие-то свои черточки, оттенки и признаки, по которым можно отличить время и одежду. Но кто такой Гёте, кто такой Пушкин… Давайте Пушкина назовем «двадцатником», Лермонтова – «тридцатником». А кто будет Достоевский?.. Понятие «человек» шире. И искусство измеряется не десятилетиями. Искусство создается на века. Сущностные проблемы, стоящие перед человеком в самые разные времена, – одинаковы. Проблема внутренней свободы, проблема рабства, проблема культуры… Самое главное во все времена – это избежать насилия. Эта задача стояла и в шестидесятые годы, стоит и сейчас. Разгон демонстрации в Новочеркасске (в шестидесятые) с применением оружия очень мало, мне кажется, отличается от того, что произошло ныне весной в Грузии. Этот позор невыносим. До такой степени чудовищно, до такой степени стыдно, что непонятно, как мы можем сейчас продолжать смотреть в глаза друг другу. Это происходит рядом, а ты не можешь помочь, не в силах противостоять мракобесию. Нужно, чтобы были названы имена убийц. «Шестидесятникам» подобное не удалось. Теперь мы – «восьмидесятники» и, честное слово, обязаны сделать то, что не удалось «шестидесятникам». Надежды наши колеблемы сейчас трагедиями, типа тех, произошедших в Тбилиси…

– Страна, в которой вы и я росли и взрослели, прошла через множество кругов ада. Через наши лагеря, через фашистские лагеря, через войну, через смрад застоя… В кого нас превратили эти испытания? Кто те, для кого вы ставите спектакли, то есть зрители? Кто те, которые их играют? Кто вы?

– Ответить на эти вопросы – значит распознать себя в истории своей страны, возыметь корни в этой истории, в этой культуре. Возыметь ту базу, без которой человек не может считать себя живущим…

Та система, в которой человек жил, доказала свою бесчеловечность. В своем реально-историческом выражении она привела к низведению человека до самого низкого рабского уровня. Она сделала нас ничтожествами. Все, что нужно было, по части разрушения во всех областях, она произвела. Другое дело, что человек выжил, и он обязан был выжить. Человеческое – неубиваемо.

Искристая наигранность радостных шествий, всеобщая авиаконно-физкультурная парадность – как далеко это бесовское верноподданничество от настоящего гражданства пушкинско-чаадаевского толка. Да увидь этот «энтузиазм» любой из декабристов, не говорю уж о Герцене или, скажем, о Достоевском или Чехове – что бы они подумали и сказали об этой ярости

восторга и упоения собственным ничтожеством. Окститесь, разве о такой свободе мечтал Радищев?!. Обесценивание человеческой личности перед себестоимостью Идеи – вот откуда стартует сегодняшний бюрократизм, неотделимый от хамства, как формы обязательного изъявления «народной» воли. Тиранству необходимы темные массы, а темнота вычерпывается из чернот души. Лица наших пенсионеров – это не лица свободных людей – изможденные, перекошенные, усталые. Куда делась их энтузиастическая зубоскальность?.. Где та обещанная в тридцатые годы физкультурная выправка? Без боли нельзя смотреть на это поколение, побывавшее на параде минутку, а на лесоповале – всю жизнь. Тот, кто в согнутом состоянии находится длительное время, неминуемо теряет походку, делается горбуном поневоле. Так и мы, то есть те, кто сумел-таки выжить во время сталинщины, постепенно, медленно, но верно превращались в фантомов тоталитарной системы, и уже сталинщина начинала править бал и в быту, и в самой интимной сфере человеческого изъявления – любовь превращалась в ненависть, дружба во вражду, доброта уступала место жадности.

Если человек десятки лет продирался через огонь, воду и медные трубы, как можно от него требовать, чтобы он в один миг вырвался оттуда веселым, живым, свободным, умным, тонким?!. Его можно только жалеть. А мы продолжаем требовать от него, чтобы он обладал высшей культурой… Да в нем изначально культивировали хамство, его превращали в орудие бесчеловечного образа жизни. Он становится бедствующим рабом, воинствующим хамом.

Поэтому, когда он выходил из трубы, полной миазмов, его видели до идиотизма ободренным и гордящимся этим.

– Сейчас, кажется, мы пытаемся рассматривать механизм тиранства с разных сторон, но этого мало. Нужно учиться по-другому жить.

– Порядку, установленному тиранством, диктатурой, предстоит, на мой взгляд, пройти стадию путаницы – неразберихи, которая вырулит, рано или поздно, на просторы свободы. Боже, как сейчас много разговоров о воинах-интернационалистах. Это же беда, это горе наше. Вдумаемся. Мы говорим об интернационализме и рядом с этим святым словом ставим жуткое слово «воин». Или интернационализм – или война. Эти понятия соединять нельзя. Пора прекратить употреблять это словосочетание, которое продолжает коверкать наши души и унижает нашу нравственную позицию. Но кем-то и рассчитано было на то, чтобы нас спутать. Истинный интернационалист никогда с оружием в руках не будет навязывать свой

«интернационализм». Мне кажется также, этически непотребно и пущенное в оборот слово «афганец», употребляемое не в своем основном значении, – ведь почему-то мы не называли в 1945 году красноармейцев «немцами»!.. Все это не просто лексическая неряшливость, а следствие нашей поверхностной морали, насаждаемой антинародной пропагандой. Сначала мы не задумываемся о содержании дел и формах слов, а потом удивляемся, почему в нашем обществе, с детства хором поющем «Интернационал», вместо ожидаемой «дружбы народов» махровым цветом распускается обыкновенный шовинизм и национализм.

Или еще один неуклюжий термин – «культ личности». У личности обязан быть культ. Это же прекрасно. А то, что мы называем культом личности, было культом посредственности – все одинаково серо, все подгоняемо под сапог. Был культ безличности.

– «Мост внутреннего раскрепощения», который предстоит нам построить, должен помочь человеку при помощи правового государства освободиться не только внешне, но и внутренне – выдавить-таки из себя раба. Что может здесь сделать театр?

– Делая новый спектакль, ты создаешь некий новый мир. Сказано: «Ты царь, живи один», но в театре не получается в одиночку. В театре ты постоянно наталкиваешься на чисто человеческие изъявления других людей – твоих коллег. В этих столкновениях проверяется твое собственное понимание жизни. Потому что мы все по-разному воспитываем чувство собственной свободы, которое начинается, на мой взгляд, с чувства самоуважения и вместе с тем уважения друг к другу. С умения не быть глухим, с умения самоизмениться, что-то увидев или услышав. Это и есть признак свободного духа. Первый признак интеллигентного человека. Свободный дух невозможно унизить. Он кажется податливым, мягким, уступчивым, терпимым и не чувствует при этом своей ущербности. Истинно свободный человек – добрый человек. Обретение доброты и есть обретение свободы. Когда ты истинно свободен, ты оказываешь влияние на людей отнюдь не приказами, хотя и этим приходится заниматься. Мы сейчас очень много говорим о правах и считаем, что права есть признак свободы. Если говорить о социуме, это так. Но когда мы говорим о человеке – о фигуре, состоящей из рук, ног, сердца, головы, – в этом смысле ему права вообще не нужны. Он свободен изначально без всяких прав. Права – это та условность, то средство, которое обеспечивает ему гарантию внешней свободы, неприкосновенности его официоза. Но внутренне свободным можно быть без всяких прав. Можно сидеть в страшной тюрьме и

быть абсолютно свободным, что нам продемонстрировали подлинно духовные люди, подлинные Человеки с большой буквы. Страдания только возвысили их. Палачи заблуждались, считая, что пытками можно чего-то добиться. Пытками можно было только убить. Творя искусство, человек рассвобождается. Это и есть процесс постижения своей собственной свободы, своей собственной доброты, своих собственных представлений о жизни, смерти.

Упорная защита человеческого в жизни постепенно приобретает формы бессмертного творчества.

– Значит, вы не преследуете цель изменить своим искусством мир?

– Эта задача непосильна для искусства. Можно только самоусовершенствоваться. Если все люди сумеют усовершенствоваться – об этом писал Толстой, – вот это-то и изменит мир.

Попытка насилием изменить мир – попытка бесовская, попытка Раскольникова. Построить некое счастливое будущее, а пока убить старуху заради того будущего, заради того идеала пролить кровь. Вот эта позиция как раз и привела к тому, что мы имеем сегодня.

Надо забыть о том, чтобы любой ценой изменить мир. Надо не мир изменять, а себя. И тогда весь мир естественным образом изменится. Конечно, это тоже утопия. Но этот путь единственный. И это – путь к Богу. Как сказал Толстой, «царство Божие внутри вас». Царство Божие внутри вас, вы только к нему не идете. Мы же не идем к самоусовершенствованию. Мы все время стремимся переделать все, что вокруг нас. Но это профессия политиков, но не художников.

Я занимаюсь театром и в творчестве пытаюсь в меру сил распознать самое себя, сделать себя другим, может быть, лучше. Распознать человеческое в себе и в других людях… Потом, когда спектакль будет создан, он начнет влиять на людей – на зрителей, которые с помощью моего спектакля будут самоусовершенствоваться… Это не моя, это – толстовская теория. Я потому «Холстомера» и начал делать в период застоя, будучи безработным, без всякого договора с каким бы то ни было театром. Мне было трудно жить в тот момент. Я готов был от собственного бессилия взять в руки топор и пойти кого-то рубить, кому-то что-то доказывать. Глупость! Вдруг стало ясно как божий день – ничего мне не надо никому доказывать… Мне надо срочно засесть за «Холстомера», что я и сделал. Когда я это понял, мне стало легко, я сразу стал спокойным…

– Может быть, это и обеспечило такой успех инсценировки и

постановки «Историлошади»?

– Мировой успех, заметьте! Почему? Потому что во всем мире, не только в нашем обществе, возникла потребность в Толстом, в толстовстве. И в Америке, и в Скандинавии, и в латиноамериканских странах, и в Англии. Где только «Холстомер» ни шел, он этим брал. Обращением к душе, к душевности, отрицанием насилия в любых формах как средства изменения мира.

– Через самоусовершенствование – к изменению мира. Самоусовершенствование же – значит прежде всего прийти к внутренней свободе…

– Рабство – препятствие на этом пути. Это невозможность сделать жизнь, которой ты живешь, такой, как тебе хотелось бы. Рабство – это подчиненность злой воле, когда ты считаешь, что эта воля выше тебя. Рабство ничего общего не имеет с терпимостью. Терпимость и кротость принадлежат одухотворенным личностям… Очень часто нетерпимые люди оказываются рабами – своей идеи, своего ячества, своих притязаний, амбиций. Тогда они становятся сверхчеловеками. Им кажется, что они приходят к свободе. Им кажется, что они выходят из рамок обычного человеческого существования и поднимаются над мгновением. На самом деле это рабство навыворот. Они подчиняют себя некоей ложной идее и, исходя из этой ложной идеи, действуют. Это приводит их обычно к краху, потому что на пути осуществления этих идей они бесовствуют, теряют свое собственное «я», приходят к душевному разорению, а затем – к вседозволенности. Они не самоусовершенствуются, они самоутверждаются. «Мы почитаем всех нулями, а единицами себя»… В трактате Толстого «Царство Божие внутри вас» показана вся взаимосвязанность рабов снизу доверху, о которой чуть ранее говорил Чернышевский. К сожалению, наш социум сегодняшний очень недалеко ушел от того, против чего с такой болью, с такой яростью и горечью протестовал разгневанный Лев Толстой, сторонник тотального ненасилия.

– Наверное, граница между самоусовершенствованием и самоутверждением трудно уловима. Только сам человек, если он умеет быть с собой откровенным, может проанализировать, какое из его движений остается справа от этой линии, а какое – слева…

– Действительно, трудно определить, где грань. Видимо, она где-то в сфере чувств. Просчитать эту гармонию алгеброй я не берусь. Один гений – это гений, а другой – шарлатан.

Свою собственную дурноту и черноту души я вычищаю с помощью творчества, с помощью искусства. И так, мне кажется, должен делать каждый лицедей. А если он просто лицедействует,

только потому, что он играет, – он кривляется. Есть разница между подлинной игрой и кривлянием. Что называю кривлянием? Кривляние – это показ, демонстрация. Участие в том, что одни слои пустоты перемещаются на место других слоев. Это видимость процесса, который ни к чему не ведет.

Когда разрушительные явления в морали стали преобладать, возникло созидаемое этой тенденцией анти-искусство – то, что называется сознательным бесконтрольным творчеством. Когда все спускается с тормозов и одичание выдается за некое сверхощущение мира, за поиск запредельного. Но ведь это не что иное, как участие в дьяволиаде.

Мы живем в жутковатое время. Ведь где-то рядом с нами и сейчас продолжает жить выпускник Сорбонны – некто Пол Пот – убийца трех миллионов человек. Недавно все мы не без интереса прочитали про африканца, который, не снимая императорской короны, занимался людоедством, держа в холодильнике куски мяса своих подданных. Стали возможны длительные дискуссии по поводу того, можно или же нельзя бить женщину по голове саперной лопаткой. Вот тут-то и возникает вопрос: для чего оно нужно, это самое искусство, если к концу XX века такое происходит сплошь и рядом. Что мы можем и зачем мы вообще?..

– Кажется, мы поменялись ролями, и я отвечу на вопрос, зачем нужно искусство вообще, словами персонажа одного из последних ваших спектаклей «Летняя ночь. Швеция», поставленному по пьесе шведского драматурга Эрланда Юсефсона: «Искусство и художник нужны для того, чтобы, когда вдруг наша планета остановится, опять заставить ее вертеться». Это спектакль, на мой взгляд, принципиально важен для вашего театра. Психологическая драма впервые поставлена в театре-студии «У Никитских ворот». На пути к этому спектаклю были и «Доктор Чехов» – ваш первый, еще самодеятельный спектакль, и «Два существа в беспредельности» по Ф. Достоевскому, в которых значительное место отводилось психологическому театру. И давняя, ставшая театральной легендой «История лошади» – драма, сыгранная средствами мюзикла. «Летняя ночь. Швеция» – пьеса, посвященная автором Андрею Тарковскому, ошарашила, ведь многие считали ваш театр полуэстрадным…

– Действительно, спектакль посвящен памяти Андрея Тарковского. Но мне не хотелось делать спектакль только о нем – ни в коем случае. Здесь его миры опрокинуты на сознание чужих ему людей – людей умных, добрых, чувствительных. Когда миры его искусства, его духовности, опрокидываются на миры западного миросознания, тогда и возникает конфликт, показанный в спектакле, драма, которая не может иметь конца, –

проблема взаимоотношений Востока и Запада, очень волновавшая Андрея. Восточное миросознание и западная культура отделены друг от друга прежде всего отношением к человеку, к человеческой личности, к человеческой индивидуальности. Взаимопритяжение и взаимоотталкивание Востока и Запада – вот что интересовало нас, когда мы делали спектакль.

– Что вы думаете о театре, как зритель?

– Может быть, театр – единственное место, оставшееся в мире, в котором законным образом человеку предоставляется право на другую жизнь, вне его фигуративности – вне его рук, ног. Но голова и сердце театром забираемы.

В залоге повторяемости сценического действия содержится всевечность этого искусства. В этой мимолетности спрессована вечность. Ни одно искусство не может воочию и как бы вживую представить время, в которое, скажем, жил Шекспир. Стоит поверить автору, и я буду сочувствовать его персонажам. Это же – потрясающе. Это и есть чары театра.

В театре мы заражаемся не только от того, что видим. Я заражаюсь потому, что сидящие рядом со мною заражены тем же самым, и мы вместе начинаем жить единым дыханием в определенные моменты. А иногда я – отдельно, ты – отдельно. И это тоже мне доставляет дополнительное удовольствие. Вдруг мы опять соединяемся. Зритель, сидящий рядом, вовсе не обязательно смотрит на ту точку, на которую смотрю я. Я смотрю на артистку Чурикову в «Мудреце», в эту же долю секунды мой сосед может смотреть на артиста Броневого, находящегося на другой стороне сцены. А иногда я вижу их обоих… Когда мы вместе с соседом-зрителем хохочем, значит, эта общность находится в определенных отношениях с тем, с чем мы в контакте. Потом мы все рассыпаемся. Но во времени и пространстве мы всегда ограничены. Все происходит «здесь и сейчас», как это называл Станиславский…

Это факирство, это одурманивание входит в мою профессию. Я должен организовать этот «дурман» и наполнить его смыслом. Чехов это делал гениально, поэтому он жив до сих пор. Там стреляют, а я в образе Чебутыкина здесь сижу и говорю: «Та-ра-рабумбия, сижу на тумбе я». Вот что заставляет меня ахнуть. Этот коллаж и есть образ. Искусство гармонии, искусство структуры. Это эйзенштейновский монтаж несоединимого и вместе с тем психологизм русской литературы, русской культуры в традиционном изъявлении.

Сегодня, как и всегда, самое новое искусство – это древнее, старое, классическое искусство, выраженное вне догм, свободно и весело. Так поют птицы, так работал непредсказуемый Моцарт. В

соединении несоединимостей – все самое живое, самое современное, самое драгоценное… То, что заставит восторгаться всех. Сколько будет еще поколений жить после нас с тобой, и все они будут ловить некий момент взлета Театра и благоговейно шептать: «Вот здесь… здесь – потрясающе!»

1987 г.

Избранные спектакли
Комментарии, установочные беседы с актерами, фрагменты из пресс-релизов и т. д

Владимир Высоцкий. Роман о девочках

Постановка Марка Розовского
Премьера – июнь 1989 г.

Новый Высоцкий

Установочная беседа перед началом репетиций.

Смерть поэта делает его новым. Владимир Высоцкий посмертно «открылся» нам, по крайней мере, тремя сенсациями. Выяснилось: что он был наполовину евреем, что он был наркоманом, что он писал прозу.

Нельзя сказать, что «новости» порадовали. По поводу первого пункта многие как-то даже расстроились. Уж очень хотелось, чтобы Высоцкий был чисто русский. Ведь он такой весь из себя «наш», что с евреями его делить никак не хотелось. Вечно они нам все портят. Ну, давайте теперь в Есенине что-нибудь подобное обнаружим. Это ж будет такое несчастье. Можно сказать, национальное горе. «Молодая гвардия» не вытерпела и начала Высоцкого сразу клевать. Это можно понять: «народный поэт» не получился, стало можно его принижать, оклеветывать, «вторую смерть» ему организовывать. «Память», та, может, единственная, кто глазками засверкала – ужо мы его теперь батогами сничтожим, жидовская его морда!..

Пункт второй, признаться, и меня поверг в печаль. Высоцкий всем своим духом и творчеством вылепил сам себя в образе сильного. А тут такая слабость. Просто по-человечески жаль его. И мое сострадание его предсмертным мукам укрупнилось вдвойне, потому что стало понятно, отчего и почему он физически сгорел. Горько об этом знать.

Ну а третий пункт насторожил. С песнями все ясно – гений. Но зачем ему ЭТО понадобилась?.. Нет ли тут перебора в самоутверждении личности? Как Пушкин, хотел свою «Капитанскую дочку» создать?.. Когда человек столь на многое замахивается, это нас, простых смертных, немного нервирует. Пусть великие лежат только на тех полочках, на которые мы их положили. И последнее, самое ужасное: уж не графоман ли он?

И вот я читаю «Роман о девочках». Недописанная повесть. Неотделанная проза. Черновик. Рукопись, найденная в рабочем столе, в ящике, задвинутом рукой самого автора. Сразу видно – есть неряшливость отдельных фраз, торопливость, поспешность письма… Иной раз концы с концами не сходятся… Нестыковка,

как сейчас говорят космическим термином, далеким от литературы. И вообще: ЛИТЕРАТУРА ли эта проза?

Этот последний вопрос просто страшно звучит. Литература – жупел, молоток, специально подобранный для ударов по наполненным интеллектом и талантом черепам. «Литературой» пугают, ею седовласый академик-критик пользуется, чтобы срезать малоумеющего плести словесную вязь: тут, мил-человек, у вас не то и здесь, мой дорогой, у вас не этак… Неужели Высоцкий перед таким мэтром оробел и скис?.. Может, просто «попробовать» себя хотел, но тогда это не проза, это ПОПЫТКА ПРОЗЫ, испытание себя в новом художественном занятии, экзамен на литературную зрелость.

И ведь как замахивается?! Ну добро бы пробой пера был бы рассказ – краткая, мастерски изложенная история.

Но Высоцкий – это Высоцкий. Ему сразу РОМАН хочется написать. И какой?.. О девочках.

Да нет, по мере чтения выясняется, что замысел – многоплановый, многотемный, а значит, роману-жанру соответствующий. И шероховатый, не всегда выверенный язык – не помеха в возделывании потрясающих характеров, погруженных в вечно новый старый сюжет.

«Роман о девочках» многоголос – тут повествование ведется и от первого лица, и от третьего… Тут и про любовь, и про политику… Внешне вполне выстроено, только недостроено.

История любви проститутки и уголовника. Бродячий сюжет не только великой русской – мировой литературы. И одновременно попытка дать «Энциклопедию народной жизни» – как учили в школе.

Ново тут вот что: этот бродячий сюжет, сюжет-штамп, сюжет знаемый и опробированный, Высоцкий погружает в наш социум, в НАШУ историю, точнее, в только что отошедшую в прошлое современность, еще как историю никем не воспринимаемую.

Вот в чем главное открытие «Романа о девочках»!.. Он написан по горячим следам только что прожитого времени – с календаря послевоенных лет будто оторвали листки, и на этих листках и взметнулась рожденная воображением Поэта и Актера проза.

Она написана в жанре, который умные критики определили потом жутковатым словом «чернуха». До «Интердевочки», до Петрушевской написана эта история, действие которой во дворах и коммуналках нашего социалистического реализма. Быт и характеры выписаны столь точно и сочно, столь безукоризненно ПРАВДИВО, что, будучи воплощенными в театре, они будут вдвойне убедительными, втройне заразительными, ибо станут

живыми благодаря нашей игре.

Но «чернуха» Высоцкого (еще раз отмечу, что Автор и тут был впереди всех членов Союза писателей вместе взятых, он здесь всех обогнал, хотя рукопись его оставалась при жизни его в столе) – это пыл поэта, взявшегося за непосильное дело писания романа, это боль его за простых, обыкновенных людей, к коим он сам принадлежал, с кем рядом рос и жил, от кого набирался опыта и водки. Слезы и смех перемешаны в его миросознании, актерское «я» переносится в писательское, он как бы сначала делает актерские этюды в образах любимых своих персонажей, а потом фиксирует их в записях. А далее из этих записей формирует будущее произведение.

У меня с Высоцким свои пересечения. Учились когда-то, почти одновременно, в МИСИ. Но главное: мое детство – Петровка, Неглинка – это недалеко от Мещанской и рядом с Большим Каретным. Послевоенная приблатненность дворов и переулков, драное и рваное мальчишество, удаль одновременно романтическая и уголовная, музыка полуголодного времени – и крик, и шепот – все натощак…

Гитара имеет талию, бедра и дыру. Она женственна своей фигурой, держа которую можно мнить себя лихим и сильным. Тот, кто владеет ЕЮ, – несомненно, мастер любви – главной утехи жизни. Эти удовольствия и другие приемы и трюки поведения, суровость и жестокость быта прежде всего прокламируются в жаргоне, чья языковая стихия – результат общения и работы многочисленных уличных невидимок.

Улица – это стиль. И не просто, а стиль Эпохи. Отсюда, из этих дворов и переулков, уходили на войну и в тюрьму, увозили на кладбище и в больницу, здесь дружили и дрались, любили и изменяли, рожали и кормили, работали и бездельничали, сплетничали и искали правду. Танцевали и замирали в горе…

Гитара обычно висела на стене, словно картина. Тогда ее не прятали в футляр, а выставляли, хвалясь ею перед вошедшими в дом. Иногда к ней даже приделывали бант – знак праздника, символ вот так понимаемой красоты. Все это изругивалось мещанством, квалифицировалось официозной культурой как признак убожества духа, низменности запросов и интересов. Играющий на гитаре во дворе, да еще и поющий под нее – это всегда некто темный, безусловно опасный, обязательно непредсказуемый, неуправляемый, пьяный.

К гитаре прилагались другие аксессуары. Во-первых, лавочка, во-вторых, челка, в-третьих, хрипатость голоса, в-четвертых, компания слушателей, в-пятых, вечернее время…

«Лавочка» перебегала в «подъезд», «челка» сопровождалась

прической «полубокс», «хрипатость» соединялась с нежностью, компания превращалась в банду, вечернее время затягивалось за полночь…

Гитара цементировала жизнь в распаде. Уличная песенка делалась нужнее ВСЕГО ОСТАЛЬНОГО искусства. Большой театр на дому, МХАТ во дворе… Что может быть простодушнее и выше?.. Звание «народный артист», присваиваемое где-то кому-то за что-то, буквальным своим смыслом более относилось к блатному исполнителю на бульварной лавочке, чем к дяде во фраке, выступающему в консерватории. Вой двора жизненнее и обобщеннее пения с возвышения на паркете. К тому же ТАМ было «разрешено» – а здесь запретно. Там срепетировано – здесь сымпровизировано. Там санкционируемо – здесь свободно.

Улица – это клуб, и не для избранных, а для всех. Талант свой может проявить каждый, кто может. И потому многие стеснялись «лезть» – из тех, кто хочет, но боится провала из-за отсутствия мастерства. А мастерство требовалось и тут, и какое?! Высшее!.. Вспомним умение свистеть одним пальцем… а двумя?., а тремя?.. А дворовая чечетка… А игра в карты с лупцеванием кончика носа… А «расшиши»?..

А когда на гитаре чьи-то пальцы делали нечто виртуозное, исполнитель мгновенно имел то, что не всякая звезда эстрады и сейчас имеет, – поклонение без обожествления, благодарность без фанатизма, восторг без оваций. Простая просьба: «Сбацай еще!» – вот мера здешнего колоссальнейшего успеха, который и не снился профессионалам.

Да они, профессионалы эти, гитару, кстати, и не особенно признавали. Все больше под рояль, под оркестр…

Даже Утесов, который «произошел» из этой же уличной стихии (только город другой – не Москва, а Одесса!), не опускался до прямого воспроизведения блатного фольклора, а если и делал это со сцены, то только стилизуя, преобразуя в чисто эстрадное исполнение. Да, там были почти те же истоки, но желание их использовать и преодолеть ощущалось в эстетизированном под «улицу» джазе, этакая вульгарность романтизировалась в некий «шик»-«блеск»-«красоту», за который зритель этого демократичного мюзик-холла платил деньги. Тут был Мастер, подававший песню как товар на прилавок – в хорошей упаковке. Купи, разверни – увидишь дорогое, но не совсем родное. Это не с моей улицы, а как бы с соседней. Тоже радость, но иного совсем качества. Задушевность и юмор делали Утесова первым номером на послевоенной эстраде, истинно народным певцом, но еще не бардом.

К будущим бардам относится другой влиятельнейший Мастер

– прародитель Высоцкого – Вертинский. Этот стоит не во дворе, не на улице Города, а на его площади, где сверкает изысканный Балаган. Начинавший в одеянии Пьеро, он завершает трагикомическую линию своей судьбы в концертном костюме. Его сила в авторстве, в самодовлеющем стилеобразовании каждого шедевра, в подделке нищего под аристократа, иронизма под лукавство, пачканного под божественное. Назвать грязь новой красотой ничего не стоит, важно, чтобы тебе поверили.

И Вертинский в эпоху расстрелов и кровавой исторической мясорубки уводит нас на седьмое небо своей фантазии, в миры безупречно, безукоризненно чистые. Это как бы антиулица, нечто возвышенно-благородное, то есть то, чего в реальности нет и быть не может. Выдуманное оказывается манящим воплощением улицы «от обратного», это вызов голодному быту, война быту, победа над бытом.

А в основе все тот же артистизм, тонкость и грациозность, нарочито выбранные как метод элегантного противоречия грубой и подлой жизни.

Все это Высоцкий несомненно ЗНАЛ – иначе бы он не стал тем, кем мы его помним. Я прямо вижу его, склонившегося над стареньким патефоном, с которого льются закрученные на пластинках голоса Утесова и Вертинского.

Третий Мастер – Петр Лещенко. Его близость к Высоцкому не изучена, но и ее можно с уверенностью предположить. Послевоенная эпоха, на волне которой уже тогда звучала ностальгия по «мирному» счастью бывалых, простоватых людей, чья грубость поэтизировалась в конвейере баллад и жанровых песенок, в живом и волнующем слух фольклорном мелодизме, – эта эпоха немыслима без голоса Лещенко. Я бы назвал его песни поэзией палисада, – в отличие от городской эстрады. Здесь очень сильны кабацкие мотивы, запоминаемость которых планируется восхитительно простыми, доходчивыми «шлягвортами». Тут царство не гитары, а гармошки. И тем не менее очень ощутима корневая система разбойно-кабацкого песнопения. Все, что требовала от человека только что отошедшая безумная война – быть зверем, или – на худой конец – быть беспощадным и героическим солдатом – отступало перед сентиментализмом этого мелоса, перед душераздирающим стилем этого песнопения.

Не стая воронов слеталась
На груды тлеющих костей,
За Волгой, ночью, вкруг огней
Удалых шайка собиралась.
Какая смесь одежд и лиц…

Вообще кабацко-разбойное авторское «я» тысячу тысяч раз делало обыкновенных воров Поэтами, и нередко поэтами выдающимися. Да и сама полная приключений жизнь хулигана и вора укрупнялась до образа, неожиданно становилась предметом искусства, отождествляясь в культуре с духом свободы. Писать о разбойниках значило входить в их шкуры, жить их биографиями, делать невероятное, отсиживать за это в тюрягах и преломлять в творчестве пережитое. Чем зигзагообразнее цепь событий, тем интереснее характеры и судьбы, тем ошеломительней поэзия. Разбойное тематически трансформировалось в бунт, в доктрину неподчинения, в оду Вольности. Горячая кровь, дикая рьяность, грубость тона…

От поэтики баллад Вийона – к «Шильонскому узнику» Байрона, затем к «байроническому» вольнолюбию поэм Пушкина и разбойному свисту стихотворчества Есенина – вот (кратко!) путь Высоцкого-автора, причинность его литературного взмаха. Высоцкий – это свобода, а свободы нам всегда не хватало. Традиционная для русской культуры тема разрабатывается обычно в двух направлениях: психологическом и историческом.

Мятежная душа поначалу всегда жертва – нищего быта, отторженности от родителей, всего того, что мы теперь называем веселым определением: «у него было трудное детство».

В товарищи себе мы взяли
Булатный нож да темну ночь:
Забыли робость и печали,
А совесть отогнали прочь.
Ах, юность, юность удалая!..

Шиллеровский Карл Моор или байроновский Корсар делаются «политическими» по причине неприятия самого уклада общей жизни, а пушкинские «братья-разбойники», скованные одной цепью, олицетворяют своей детективной историей путь к милосердию, предвещая искупление Раскольникова. Уход в преступление оправдывается художественными мотивировками, но подлежит христианскому суду. Разбойник, способный «резать» или убивать топором, обладает в конце концов особой чувствительностью к правде, становится протестующим гуманистом-моралистом, героем-борцом за права человека. Сюжет творчества Высоцкого – от актера-изгоя, бывшего московского мальчишки, воспитанного на блатном жаргоне двора и коммуналок послевоенного времени, – к диссидентствующему

барду, актеру Таганки, чей стиль вырастал из по-пугачевски ярого театрального языка.

> Здесь цель одна для всех сердец —
> Живут без власти, без закона.

Мне привелось видеть двух Гамлетов в исполнении Высоцкого. Первый – на премьере – мне не слишком понравился. Очень уж много было в нем штампов таганского поэтизма: это был именно Гамлет с гитарой и блатными интонациями, особенно режущими слух на стихах Пастернака.

Второй раз я оказался на «Гамлете» незадолго до смерти Высоцкого. Я был потрясен. Мне показалось, что это был совсем другой Высоцкий – тихий и мудрый, я бы сказал, величавый в проявлении своего необузданного темперамента. Я услышал КАЖДОЕ слово, и это было искусство зрелого мастера, знающего цену всему и вся. Таким образом, свобода, будучи выстраданной, приводила носителя ее духа к высшему проявлению интеллекта, борения которого с несправедливым миром уже имели фундаментальные основы в понимании добра и зла. Личность Поэта громоподобным образом творила высокое, имея предметом своего переживания чрезвычайно низкое.

Таким образом, рожденный улицей стихотворец возникал как Поэт, воспаривший над улицей, над городом – его музыка изнемогает, а голос превозмогает изначальный примитив, создается сначала в рамках исключительно своеобразной литературной стилизации, а затем, уже в сознании слушателя, образует собственно поэтический мир.

С Высоцким именно это и случилось. Он обладал душой и телом, израненность которых плодила образы, а актерская художественная воля изъявлялась с поистине атомной энергией. Работа на износ, жизнь напропалую, с риском, безумием, безоглядной вытратой всего, что имеешь – для всех – это значит для себя. Конечно, это особый психологический тип – сверхчеловеческие напряги связаны со щедротами и размахом души, ликованием натуры. Такие поэты в конце концов разрывают с жизнью, с миром одним ударом, всегда неожиданным для окружающих, но – пусть не звучит это кощунственно! – все-таки в конце концов и в некотором высшем смысле закономерным. Ибо нормой для них становится только исключительное, только то, что гонит кровь в жилах с удесятеренной скоростью. Рабье – рыбье. То есть с холодными внутренностями. Это им не подходит. Для таких только состояние полуобморочное, запредельное копит и готовит к поэтическому

выбросу материал прожитой жизни, и делается странным этот величественный акт – пение стихов под гитару, – оторопь берет от этого шквала, этого личностного извержения.

Высоцкий поражал. И когда голой грудью, с высоты бросал свое сердце на цепи в представлении про разбойника Пугачева. И когда сидел в компании друзей и ночь напролет пел, пел, пел…

Мы привыкли к идиоме «автор-исполнитель». Меж тем это два разных вида искусства. Так, мы знаем Гомера-автора, но с Гомером-исполнителем из-за запоздалого развития телевидения так и не успели познакомиться. Хорошо бы было послушать «Бориса Годунова» в исполнении Автора – а ведь такой случай представился неким счастливцам. А каким, говорят, гениальным актером-комиком был Гоголь?! Можно позавидовать и успеху «мастера художественного слова» Достоевского, читавшего «сон Раскольникова о забитой лошади» на благотворительном вечере. Завораживающе спокойно читают «себя» Ахматова, Пастернак… Они разговаривают стихами не с собой, а с Богом в себе.

А вот Евтушенко, Ахмадулина и Вознесенский лучше всякого актера создали свою собственную звукоречь в устном воспроизведении своей поэзии.

Высоцкий продолжил эту линию на исполнительство своего творчества, оглушив нас богатырским голосом своим, интонируя в песне разговорность, чередуя напор и спад, ускорение и замедление, высоту и снижение тона… Песня Высоцкого узнаваема как своим ритмическим, так и мелодическим составом, это всегда ЕГО язык и стиль, сам себя перекачивающий из одной музыкальной единицы в другую. Магнитофон ударил в уши его голосом – неповторимым, но взывающим к подражанию, к пародии. Как всякое стилеобразующее искусство, голос Высоцкого лихо обозначил свою редкостность, нет, уникальность. В нем какая-то сверхсила магнитного устройства, приводящая в трепет – словно колдует Центральный Усилитель. Он не рок-музыкант, но такое впечатление – микрофонное хозяйство вечно как бы удерживало его мощь, – если бы однажды он спел «рок», это, наверное, стало бы событием: его роднит с «роком» атомная энергия горлового выброса, его актерского самовыявления. У этого голоса – сотни красок. Ну, например… Обратим внимание на протяженность в выпевании Высоцким согласных, стоящих в окончании того или иного слова, этот прием нарочного торможения в произнесении слова как раз акцентирует эмоцию, вросшую в смысл. Поразительный эффект продления звука достигается с особым успехом при столкновении с буквой «р» – в этом случае мелодия словно накатывается девятым валом на волнорез – происходит тот самый, в краске интонации

исполненный рык, от общения с которым захватывает дух. Слушаешь этот голос и поражаешься легкости переходов и перепадов музыкальной речи – песня в миг обретает жанр, делается или гневной в трагическом пафосе обличения, или беснующейся в сатирическом ключе, или лирической по характеру – медленно распевной, тихой, но всегда могучей.

Мы были знакомы с ним, только знакомы, хотя благорасположение друг к другу проявляли. К примеру, я помню его приход на юбилей «Нашего дома» вместе с другими артистами Таганки. В другой раз мы оказались на теплоходе «Грузия» в круизе Одесса – Батуми – Одесса: через стенку, каюта к каюте. Тут нас соединило участие в общем концерте. Помнится, удивила его неконтактность ни с кем – сидел в каюте целыми днями, выходил только два раза в сутки в ресторан для кормления себя, Марины и Марининых детей… Не сразу я понял, что он работал все это время – запоем, пользуясь, видимо, кратковременным отпуском в комфорте корабля, для кропотливого сочинения чего-то своего… Интересно, чего именно?.. Этого мы никогда не узнаем. Один только раз выскочил взбешенный – в момент, когда на палубе, где загорала «Колдунья», кто-то полез к ней с чем-то пошленьким. Чуть до драки не дошло. Мат-перемат. Эх, записать бы тогда слово в слово, – как сейчас весело было бы слушать. Но и хорошо, что не записано. Было б не только весело, но и стыдно.

Да, он был и тут поэт, по-пушкински, по-мужски вступаясь за свое достоинство – достоинство мужа красивой жены, но, конечно, тогда это так не воспринималось, а только на уровне: «Там Высоцкий из-за своей Марины Влади чуть не подрался»! Весь корабль зашатало. Но и в тот вечер концерт был, как всегда, успешным. Капитан доволен. Погода чудесная. Черное море великолепно.

А наша третья встреча оказалась не столь безоблачной. Имею в виду грандиозный скандал с «Метрополем», участниками коего мы стали.

Здесь, в этом альманахе, он увидел свои стихи напечатанными в типографии. В первый и последний в жизни раз. Кажется, 40 стихотворений. Или – тридцать. Да и не важно, сколько. Важно, что все-таки увидел. Помнится, Василий Палыч, говоря со мной о «Метрополе», особенно упирал на участие Высоцкого:

– Мы ИХ умоем Володей.

Имелось в виду, что все его стихи всем известны, благодаря магнитофонам, а ведь не печатают, суки!..

Это правда была – не печатали его совсем. Впрочем, многих

тогда не печатали. Но Высоцкому как бы еще и отказывали в профессионализме, что его невероятно оскорбляло, злило, может быть, даже больше, чем так называемые цензурные соображения. Поэты и по сей день не считают его коллегой, хотя и не признать не могут уже.

«Метрополь» готовился Женей Поповым в крохотной однокомнатной квартирке, где ранее жила до того недавно умершая мама Васи – великая Евгения Гинзбург. Здесь-то мы и встретились в последний раз на коллективном чаепитии, когда Аксенов «информировал» участников о том, как Союз писателей совместно с КГБ доблестно громил наше общее литературное детище. Решали: что делать и как вести себя дальше. Высоцкий держался тихо и скромно, он не был членом СП, исключение лично ему не грозило, а поверить, что его будут «журить» в родной Таганке, было невозможно. Помнится, он посидел, послушал-послушал, а потом, после «исторического» фотографирования на память, поднялся и ушел от нас первым в морозную ночь.

Лауреат Нобелевской премии Томас Стернс Элиот, Элизабет Робертс, Марк Розовский «Убийство в храме. Репетиция»
Спектакль-акция памяти отца Александра Меня

Постановка Марка Розовского
Премьера – апрель 2001 г.

А кто убийца?

Выступление на мемориальной встрече в ВГБИЛ
«Пастырь. 15 лет спустя» («круглый стол»)

> «Мы поднимаемся в гору, и по пути у нас столько ошибок, столько открытий. Но на самой вершине горы – крест».
>
> *Александр Мень*

РОЗОВСКИЙ. В репертуаре театра «У Никитских ворот» в течение пяти лет идет спектакль «Убийство в храме. Репетиция», но не просто спектакль, а спектакль – акция, спектакль особого рода.

Не мне, конечно, судить, но, может быть, это самое значительное театральное сочинение из тех, что возникли «У Никитских ворот». Почему?

Потому что и «История лошади», и «Убивец», и «Фокусник из Люблина», и «Пир во время чумы» – сложенные в репертуарную линию и трактовавшие проблемы греха и насилия, страдания и веры – требовали какого-то итогового произведения, мощь которого определялась бы абсолютом духовного поиска, его углублением и совершенством.

Судьба и личность отца Александра Меня, злодейски убиенного 15 лет назад, стали через 10 лет для нас, в тот момент стоящих на пороге наступления третьего тысячелетия христианства, испытующим примером жизни и смерти во имя людей, во имя Бога. Нас терзал, нас влек к себе высокий смысл мученичества. Нам важно было постичь и себя в этой трагической истории, у которой так много версий, но истина в ней скрыта одна-единственная: человек – не пыль, если он одухотворен.

Общество, допускающее убийство священника, и есть то самое «царство зверя», о котором предупреждал Апокалипсис. Вот зачем нам важно знать не только то, кто убил Александра Меня и кто заказал это убийство, но и ПОЧЕМУ его убили, ПОЧЕМУ его надо было казнить. Экспериментальный характер нашего труда, замешанного на репетиционной форме спектакля, по-моему, очевиден. В чем отличие спектакля-акции от просто спектакля?.. В том прежде всего, что спектакль-акция не претендует на шумный зрительский успех, его главная цель – сосредоточение и сострадание… Как бы прекрасна ни была театральность сама по себе, спектакль-акция есть наше действенное посвящение своего сценического труда человеку, память о котором жива и свята. Нам хотелось не самоутверждения, а скромного служения Высшему.

Я благодарен Элизабет Робертс – драматургу из Великобритании, – наведшей меня на мысль использовать фрагменты пьесы «Убийство в соборе» Нобелевского лауреата Т. С. Элиота для спектакля-акции памяти русского православного священника, – архиепископ Кентерберийский Томас Бекет, погибший в храме в 1170 году, сделался alter ego нашего героя и избавил меня от опасного и вульгарного изображения Александра Меня на сцене.

В 1948 году Томасу Стернсу Элиоту была присуждена Нобелевская премия по литературе. Когда Элиот умер, Иосиф Бродский посвятил ему такие стихи:

Аполлон, сними венок,
Положи его у ног
Элиота, как предел
для бессмертья в мире тел.

Он умер в январе, в начале года.
Под фонарем стоял мороз у входа.
Не успевала показать природа
ему своих красот кордебалет.
От снега стекла становились уже.
Под фонарем стоял глашатай стужи.
На перекрестках замерзали лужи
И дверь он запер на цепочку лет.

…Без злых гримас, без помышленья злого,
из всех щедрот Большого Каталога
смерть выбирает не красоты слога,
а неизменно самого певца.
Ей не нужны поля и перелески,

моря во всем великолепном блеске.
Она щедра, на небольшом отрезке
себе позволив накоплять сердца.

Томас Стерне, не бойся коз!
Безопасен сенокос.
Память – если не гранит —
одуванчик сохранит.

На пустырях уже пылали елки,
и выметались за порог осколки,
и выдворялись ангелы на полке.
Католик, он дожил до Рождества.
Но, словно море в шумный час прилива,
за волнолом плеснувши, справедливо
назад вбирает волны – торопливо
от своего ушел он торжества.

Уже не Бог, а только время, время
зовет его. И молодое племя
огромных волн его движенья бремя
на самый край цветущей бахромы
легко возносит и, простившись, бьется
о край земли. В избытке сил смеется
И январем его залив вдается,
в ту сушу дней, где остаемся мы.

Мой низкий поклон Джорджу Соросу и Екатерине Гениевой (Институт «Открытое общество») за финансовую поддержку этого трудоемкого проекта, благородство благотворителей в данном случае неоценимо, поскольку так же носит духовный смысл.

И, конечно, в первую очередь я благодарю своих артистов за их высокий и чистый труд и помысел.

Однако проблематика спектакля повела меня к осознанию трагедии как таковой – ведь в свое время я не был «учеником» Александра Меня. Я даже не был с ним знаком. К сожалению! Более того, я не являюсь верующим, однако жизнь желовеческого духа по форме К. С. Станиславского меня интересует очень и очень.

Свое выступление с этой важной трибуны я назвал: «А кто убийца?» Это, надо признаться, неправильно. Убийца был не один, их несколько.

Поэтому точнее спросить «А кто убийцы?»

А действительно, кто?

15 лет прошло с момента убийства отца Александра.

15 лет позорного неведения, якобы незнания того, кто совершил кровавое преступление против человечности и отдельного человека. И какого человека!

15 лет лицемерного псевдоследствия, которое до сих пор не кончилось и не кончится никогда.

Почему?.. Потому что ворон ворону глаз не выклюет.

Потому что те люди, которым поручено найти убийц, и те, кто послали убийц к Александру Меню, – из одного и того же ведомства – разве что на разных этажах делающих свое дело – того самого ведомства, которое еще при жизни отца Александра вело против него мерзкую войну – войну бесов и мракобесов со священником.

Это они производили обыски и допросы Александра Меня, они организовывали анонимки в его адрес, они обвиняли его – цитирую – «в попытке создания антисоветского подполья под прикрытием религии». Христа на вас нет! Это отец-то Александр – выдающийся русский религиозный философ, историк, мыслитель – продолжатель Владимира Соловьева и Павла Флоренского – человек, излучавший интеллектуальное сияние и духовный свет – этот человек, написавший тома книг, посвященных Христу и о Христе – проповедник и истовый чернорабочий церковного служения, имевший не косвенное, а прямое влияние на десятки тысяч людей – этот человек, видите ли, действовал «под прикрытием религии»…

Что за чушь, право. Однако именно отец Александр был оболган и травим при жизни весьма ловким способом – его называли «постовым сионизма в нашей стране», одновременно искусно и грубо используя шовинистический фактор в официозном православии. Том самом, что со времени ленинско-сталинского государства было отделом КГБ и осуществляло свои специфические задачи на общем идеологическом фронте.

«Кто убил?.. – Да вы же и убили!» – эти строки из романа Достоевского удивительно подходят и к нашим спецслужбам советской эпохи, получившим заказ свыше или по собственной инициативе совершившим 15 лет назад это преступление.

Сначала говорили, что убили топором. Потом экспертиза доказала, что «саперной лопаткой».

Это кто же у нас ходит с саперными лопатками?.. Надо быть очень ангажированным следователем, чтобы на основе этой экспертизы не додуматься, не предположить, что саперной лопаткой могут убить только профессионалы-боевики.

Между тем сразу, буквально через несколько часов после

убийства официальные чиновники в ранге министров в погонах подкинули в общество свою версию случившегося – уголовно-бытовую. Прием известнейший!.. Опыт богатенький!.. Врать и не краснеть!..

Главное, концы в воду.

Но как говорил Твардовский, «все минется, а правда останется».

Эта правда состоит в том, что отец Александр при жизни своей кому-то мешал.

Кому?.. Известно кому.

Во-первых, так называемому правому крылу РПЦ, с его нетерпимостью и ксенофобией, клерикализмом и кликушеством. Отец Александр был для этих церковных держиморд как кость в горле. Он служил Христу, а не им, не их человеконенавистническим догматам. Ратуя за открытое христианство, отец Александр возвещал о любви и доброте как о единственно спасительной силе, способной врачевать наше больное, истерзанное, дезориентированное в духовном отношении общество.

Он давал опору людям не с помощью мракобесной болтовни, а через самостояние в свободе, в незамкнутом религиозном пространстве – без фанатизма и фундаментального рвения. Тупая вера была ему чужда. Он, будучи обыкновенным деревенским попом, превращал свое священослужительство в жизнь – поступок и своих прихожан, число которых росло необыкновенно, приводил к поступкам и поведению, носившим глубоко нравственный характер.

Нашлись церковники, которые завидовали отцу Александру черной завистью. Этакое подобие сальеризма в среде, которая по определению должна, обязана противостоять любым проявлениям дьявола. Этот, условно говоря, сальеризм носил подлейший агрессивный характер – превращал религию любви в идеологию ненависти.

Александр Мень вызывал лютую ненависть этих кругов еще и потому, а может быть, и прежде всего потому, что был по крови евреем. Вот этого ему никак не могли простить наши фашиствующие церковники в православном обличье. Его обвиняли в экуменизме, писали доносы…

На одном полюсе был Александр Мень, на другом, скажем, печально знаменитый Санкт-Петербургский псевдодуховник – пример шовиниста-осквернителя христианской позиции, гласящей, что все люди – братья.

Эти полюса никак не могли сойтись, хотя прямого их конфликта не наблюдалось.

Отец Александр просто делал свое святое дело, сближая людей. На другом полюсе шла не менее активная работа по их разъединению. Кажется, де Голль однажды сказал, что патриотизм – это любовь к своему народу, национализм – это любовь только к своему народу, а шовинизм – это еще и ненависть к другим народам.

Отцу Александру приходилось настаивать на Христовой истине, попранной консервативным крылом церкви, в которой всегда были сильны националистические и почвенно – державные, прямо скажем, черносотенные настроения, если не сказать, «традиции». Эта самая «черная сотня» и Александр Мень – по сути, не совместимы. На протяжении десятилетий, то есть во время всего священнослужительства отца Александра подвергали травле со стороны некоторых его коллег, променявших христианство на идолопоклонство, новейшее язычество неофашизма, неонацизма, всегда ставившего во главу угла своей доктрины национальное превосходство.

В плане этого противостояния все сегодняшние проявления антисемитизма и ксенофобии в отношении лиц «кавказской национальности», «черных», «узкоглазых» и вообще других, а значит, «чужих» – все это, вместе взятое, было объявлено о. Александром уже тогда в годы перестройки главной разрушающей опасностью для человека, для всего нашего общества.

Ну, как такого не убить?

Он предупреждал нас, как это делали до него другие великие пророки. Экстремизм, переходящий в терроризм, да еще под черносотенным флагом державности – это ли не наша СЕГОДНЯШНЯЯ беда?

Сегодня святое для всех нас слово «патриот» опозорено внехристианским ожесточением, а само понятие «патриотизм» становится товаром, само слово святое «Родина» выгодным политическим «брэндом», за который борются меж собой всякие авантюристы, стремящиеся к власти любой ценой. Я заметил, люди в национальных одеждах выглядят гораздо патриотичнее голого народа. Но придумавшие «мировую закулису» ничего не могут придумать на подмостках, кроме убийств, насилия, осквернения памятников на кладбищах… Для них Бог и черт работают на контрактной основе.

Их принцип: цель оправдывает средства. Этот раскольниковский принцип, несовместимый с миросознанием Александра Меня, есть принцип спецслужб и власти – тех аморальных, опустившихся до кровопролития сил, которые вкупе с правым крылом РПЦ объективно не выносили фантастического

влияния священника на умы и души граждан. – Вас слишком много! – как бы говорило ему государство, впадавшее по полной программе в это время во зло войны, в грехопадение как способ выжить. Устои сотрясались, а тут этот популярнейший человек – как бы сейчас сказали – с ежедневно растущим «рейтингом».

Александр Мень был приглашен на регулярные передачи в живом эфире – это происходило в самый канун его смерти. Убийство оборвало эту наметившуюся связь Александра Меня с миллионами людей.

Это сейчас иные прихожане приезжают в церковь на джипах. Такое вот время наступило.

А в начале 90-х сам священник шел навстречу обыкновенным людям. Его «приход» на телевидение стал бы многомиллионным приходом. Русский народ, знаете ли, разный – от Бердяева до Шандыбина. Поэтому духовная миссия Александра Меня становилась судьбоносной для России. Точнее, судьбоопределяющей.

Несомненно, власть устрашилась этого и – хочешь не хочешь – ей надо было принимать меры.

Христианство несовместимо с фашизмом. Но кое-кому пришло в голову совместить фашизм с христианством. Бредовая идея, но она реализуется. У нас миллионы носят крестики, а спроси их – все как один за смертную казнь!

Отсюда, видимо, поступило соответствующее негласное мнение об Александре Мене и меры были против него задуманы как самые крутые, то бишь кровопролитные. Поразителен один документ за подписью Ю. В. Андропова, где прямым текстом А. Мень назван «врагом» – это ли не прямое доказательство того, откуда кровавый ветер дует?..

Итак, вот они три чертовские силы, объединившиеся в неприятии и ненависти к Меню – власть, спецслужбы и нетерпящая открытого христианства часть РПЦ – с одной стороны, и беззащитный деревенский священнослужитель, с другой.

А между ними… знаете, что?..

Портфель. Портфель Александра Меня. Тот самый знаменитый портфель, который таинственно исчез с места злодеяния.

Что было в этом портфеле?.. И почему в канун своей гибели Мень почти не спал всю ночь?.. Есть предположение, что содержимое портфеля составляли материалы разоблачительного характера, имевшие огромную секретность и ценность. Если бы эти материалы в самые ближайшие дни сентября 90-го года были бы обнародованы, это была бы, наверное, сенсация, от которой

многим врагам и коллегам о. Александра, мягко говоря, не поздоровилось бы. Видимо, о намерениях о. Александра выступить с этим честным, обнаруживающим правду истории – с подтвержденными фактами и документами, изобличающими чиновников от православия в их связях с КГБ в достопамятные советские времена – об этих намерениях стало известно в тех структурах, которые более всего боялись этой правды.

Напряжение росло. О. Александр в первые сентябрьские дни 1990 года тоже испытывал нешуточную тревогу – многие люди, оказавшиеся вместе с ним, свидетельствовали о его волнении, о его особо сосредоточенном состоянии именно в эти, предсмертные дни.

О. Александр был мужественный человек. При всей его чувственности, расположенности к сопереживаниям другим людям он был, прежде всего, мудр и тверд. Он был несгибаем, поскольку дух несгибаем.

Видимо, близился миг и час, когда о. Александр должен был передать кому-то свой портфель с документами. Кому?

Из книги Сергея Бычкова «Хроника нераскрытого убийства» со ссылкой на статью в «Аргументах и фактах» (№ 39, 1991) и статью в ежемесячнике «Совершенно секретно» довелось узнать о странной, таинственной, смерти зам. главного редактора «Совершенно секретно» Александра Плешкова – он был отравлен в парижском кафе (!) как раз в канун его уже назначенной встречи с о. Александром. Может быть, на этой встрече содержимое портфеля должно было перейти в руки Плешкова?.. И речь должна идти не об одной, а о двух смертях, связанных меж собой?.. Есть и другие версии гибели о. Александра Меня. Мне кажется, заслуживает внимания та, что изложена в книге Владимира Илюшенко «Отец Александр Мень. Жизнь и смерть во Христе». Не буду здесь ее пересказывать подробно, ибо, я надеюсь, все здесь присутствующие знакомы с этой замечательной книгой. Скажу только, что и эта версия, конечно же, тоже предположение, однако отнюдь не вымысел и не домысел – это то, что мы должны знать и анализировать, анализировать и знать, чтобы правда об убийстве одного из лучших людей нашего времени отца Александра Меня, была раскрыта.

Она и будет раскрыта. Но только не тем следствием, которое скорее напоминает театральную ширму, – на это позорное следствие мы уже давно не надеемся…

Однако, сама личность отца Александра, открывшаяся перед народом в роковые годы переустройства нашей жизни, ставшая знаковой фигурой своего времени и остающаяся и сегодня

зовущим к себе примером великого духовного самостояния – эта личность мученика за Христа и за всех нас – рано или поздно, милосердно откроется нам и в своей героической смерти праведника.

«Свобода должна вырастать из духовной глубины человека.

Никакие внешние перемены не дадут ничего нового».

Александр Мень

Александр Куприн. Гамбринус
Мюзикл в 2-х частях

Пьеса, музыка и постановка Марка Розовского
Премьера – апрель 1988 г.

Наш бродвей

Марк Розовский о спектакле:

Театру нужны сногсшибательные идеи. Считаю «Гамбринус» одной их таких идей.

Вспоминается в связи с этим случай, произошедший однажды со знаменитым артистом Вольфом Мессингом. Он после своего вечера ехал в поезде Москва-Ленинград и его узнал в купе случайный попутчик:

– Правда ли, что вы тот самый Вольф Мессинг, который отгадывает мысли на расстоянии?

– Правда, – ответил Мессинг.

– А вы не могли бы парочку моих мыслей отгадать. Прямо сейчас…

– Я устал, – говорит Мессинг.

– А я вам заплачу! Сколько вы получаете за свой концерт?

Мессинг говорит:

– 500 рублей.

– Я дам вам этот гонорар – вы только отгадайте пару моих мыслей.

Мессинг кивнул. Попутчик, назойливый дядя, продолжил:

– Первый вопрос: куда я сейчас еду?

А дело в «Красной стреле» происходит.

– Вы едете в Ленинград, – говорит Мессинг.

– Браво!.. Гениально!.. Потрясающе!.. А вот теперь ответьте: зачем я туда еду?

Мессинг напрягся, аж вспотел.

– Вы едете… вы едете… Чтобы развестись со своей женой!

Тут попутчик лезет в карман, достает бумажник и дает Мессингу 5000 рублей. Мессинг берет пачку денег и недоумевает:

– Тут больше, чем мы договаривались. Вы мне в 10 раз переплатили.

Тогда попутчик говорит:

– Понимаете, это не МЫСЛЬ, это ИДЕЯ!

Мораль сей истории такова: за хорошие идеи нужно хорошо

платить!

Так вот. Мюзикл «Гамбринус» – хорошая идея! – был поставлен в театре «У Никитских ворот» в 1988 году. Спектакль «Гамбринус» создан на прекрасной литературной основе – рассказ А. Куприна «Гамбринус». История, рассказанная А. Куприным, оказалась идеально подходящей для мюзиклового прочтения. Так случилось, что я неожиданно обнаружил для себя следующее: сюжетные линии знаменитого американского мюзикла «Кабаре» и знаменитой повести А. Куприна во многом схожи. В обеих историях действие происходит внутри «питейного заведения». А так называемая большая история, с ее катаклизмами, отражается на личной жизни и поведении посетителей, равно, как и меняется музыкальный репертуар самого заведения. Речь в данном случае не может идти о плагиате, но то, что художники разных стран и социумов в совершенно разное историческое время мыслили в одном направлении – это удивительно. В «Кабаре» рассказана история возникновения фашизма, в «Гамбринусе» же отражаются события русско-японской войны, погромы и революция 1905 года. Интернациональная тема. Как всегда, прекрасные стихи Юрия Евгеньевича Ряшенцева.

Главный герой «Гамбринуса» – этакий «Моцарт» в пивной, еврейский музыкант-виртуоз по имени Сашка (исполнение этой роли таит для зрителя удивительный сюрприз, разгадать который предстоит самой публике)[4], который – в нашей версии – кроме демонстрации блестящей игры на скрипке, еще и поет одесские куплеты.

Где бы и когда бы мы не играли «Гамбриус», его сопровождает бешеный успех. Это «русский мюзикл». Это наше фирменное производство. Это наш Бродвей. Посмотрите – ахнете. Ибо – «мы ТАКОГО не видали никогда!»

Спектакль-долгожитель. Идет с немеркнущим успехом двадцать лет. Гастроли в США, Франции, Бельгии, Германии, Израиле… Был показан и получил премию на Всемирном фестивале мюзиклов в Сеуле (Южная Корея).

Всегда ты будешь. Дневник Нины Костериной

60-летию Победы в Великой Отечественной войне посвящается

Сценарий и постановка Марка Розовского
Премьера – октябрь 1984 г.
Возобновление – апрель 2005 г.

«Нажравшись выкриков победных…»

РОЗОВСКИЙ. «Дневник Нины Костериной» когда-то был опубликован в «Новом мире» времен А. Т. Твардовского. Я помню свое первое читательское впечатление, которое потом дало импульс: поставить этот феноменальный человеческий документ, сравнимый, пожалуй, разве что со всемирно знаменитым «Дневником Анны Франк», на театральной сцене.

Удивительный факт: девочка, школьница, начинающая студентка, не успевшая пожить в своей молодости, отдавшая – тихо и твердо – жизнь за Родину, сумела разобраться – задолго, между прочим, до 20-го съезда, – во всем, что мы потом назвали сталинщиной.

Нина излучала необыкновенную чистоту и свет. Но при этом она оказалась не по-детски мудрой и стойкой. Ее решение пойти на фронт зиждилось на простом, но очень основательном выводе: «Может быть, своим поступком я спасу отца».

Да, Нина полностью принадлежала своему поколению – 30-е предроковые были годами и наивной веры и наивных иллюзий.

Именно этому поколению предстояло встать стеной на пути фашистского зверя.

Война со смертоносной косой безжалостно прошлась по этому поколению, вырубив из него немало выдающихся в своей невинности прекрасных молодых душ. И сегодня, вспоминая Нину, ее героический подвиг (а то, что это был подвиг – несомненно, ведь Нина была в одном партизанском отряде «смертников» вместе с Зоей Космодемьянской), мы – вместе со студентами 2-го курса РАТИ (ГИТИС) – юными, еще только начинающими актерами низко кланяемся в память о тех, кто пал в бою за нас, сегодняшних – чтобы мы с вами жили свободными людьми в свободной стране.

Фашизм, или – правильнее сказать – нацизм хотел сделать нас рабами в прямом, не переносном смысле.

Не удалось. Потому что Нина и такие как Нина спасли нас ценой своей жизни – единственной и неповторимой. Работа над этим спектаклем была волнующей и чрезвычайно трепетной для всех участников. К студентам присоединились (так сказать, на «взрослые роли») несколько актеров театра «У Никитских ворот» – заслуженный артист России Владимир Юматов, артисты Марк Высоцкий и Владимир Пискунов.

Но до премьеры был чисто студенческий спектакль – экзамен на 2-м курсе по актерскому мастерству.

Экзамен был выдержан и, по общему мнению, стал достоин того, чтобы перенести его – с упомянутой добавкой – на сцену театра.

Я рад это сделать и мое сердце сейчас застучит в унисон с молодыми…

…Ночью, сразу после премьерного спектакля «Всегда ты будешь», позвонил уважаемый мной человек, друг мой и нашего театра, известный критик, и взволнованно сказал:

– Все хорошо. Но одно стихотворение надо снять.

– Симонова? – спросил я.

– Симонова, Симонова, – ответил он.

Я не стал спрашивать, почему. Знал, что услышу что-то вроде «неуместно», «раздражает», «сегодня оно не звучит» или что-то подобное, ибо еще до премьеры мне то же самое говорили некоторые друзья, сидевшие на репетициях. При этом все они как-то мялись – не от стеснения, а от неудобства позиции: вроде бы у нас по всем вопросам общий взгляд, а тут нате! – расхождение!..

Я бесился. Честно говоря, мне хотелось понимания, а вместо него я получал суждение, прямо противоположное моему. Я чувствовал, что здесь мы никогда не договоримся, и прекращал споры.

Однако, самое удивительное началось после премьеры – множество зрителей, честное слово, поддержало мое решение со словами, чаще всего звучавшими так:

– Симонов – гениально. Спасибо за Симонова. Не вздумайте его снимать.

Что же все-таки произошло?

Почему в двухчасовом почти спектакле именно это место, этот момент вызвали столь разную реакцию – спотыкание возникало всякий раз, и это заставило задуматься на тему уже не чисто театральную: нужно ли нам говорить правду о войне? и даже хуже – нужна ли нам эта правда?..

…Война – зло. Война делает людей зверьми. На войне как на

войне. Побеждает сильнейший. То есть тот, кто прольет кровь врага ценой своей крови. Или мы его, или он нас – другого не дано. Гуманизм и ненависть несовместимы. Слабых бьют, нерешительных убивают, ненадежные становятся предателями. Убийство превращается в праздник. Целился и – попал!.. Какое счастье!.. Целился и – промазал. Ужасно!.. Цель оправдывает средства. «Мы за ценой не постоим». Погибни, но выполни боевую задачу. Это – твой долг. Кто – кого? Один на один, армия на армию – все равно, даже если один – против целой армии. Я не я. Я – Родина. Я иду в бой на убой. Долг – понятие простое: убьешь мало – хорошо, убьешь больше – лучше, много убьешь – браво! Бис! Ты – герой!.. Слава тебе, убившему. В мирное время за убийство казнят или сажают до конца дней твоих. Во время войны убийство поощряется, оно становится подвигом, ставится в заслугу. Ненависти мало. Нужна лютая ненависть. Нужно забыть обо всем, когда нажимаешь спусковой крючок, когда бросаешь гранату, когда давишь танком живое тело противника. Никаких колебаний. Прочь сомнения. Ты – часть оружия. Ты и оружие едины. Ты – пуля и штык. Ты снаряд и ты нож в рукопашной схватке.

Нет ничего страшнее войны. Война делает человека бесчеловечным. Победители и побежденные стоят друг за друга. Каждый орденок на груди, каждая медалька и каждая лычка – на крови, на крови, на крови…

Вот в этом самая главная правда о войне – она начисто уничтожает в человеке человека. «Победа все спишет…» Правильно поэтому убийцы, добившиеся превосходства над другими убийцами, не получившими превосходства, будут признаны молодцами, а те – негодяями.

Дальше идут разговоры о войнах справедливых и несправедливых.

Стихотворение Симонова «Убей немца» – о нем именно и идет речь – стало классикой как раз потому, что взывало к убийству на войне с позиции ЗАЩИТЫ и СПАСЕНИЯ человечного перед бесчеловечным. Оно, при всем «зверином» ожесточении, поэтизирует и воспевает месть как единственно возможное средство противостояния врагу, чья железная воля к насилию была первее нашей. Наша ненависть ответна. Мы делаемся убийцами потому, что враг – убийца, и с ним надо по-вражески.

Мы вынуждены с ним по-вражески. Так того требует неумолимый и непререкаемый закон войны.

Зов к убийству, столь прямой и страстный, понятное дело, смущает нас, сегодняшних. Слава Богу, мы далеки сегодня от «пропаганды кровопролития», но речь ведь в спектакле идет о том

времени, когда война искажает мораль, превращает человека в «человека с ружьем», испытывает настоящего, подлинного человека на его связь с культурой, неизменно проповедующей милосердие.

Как это совместить?

Да никак. Потому что война (зло) и мир (добро) несовместимы. Война – суть преступление из преступлений – всегда была справедливой для обеих сторон, и лишь в момент капитуляции одной стороны справедливость другой, победившей, подчеркивалась и торжествовалась.

Однако Отечественная война 41–45 годов, влившаяся во Вторую мировую (с 39 года) до сих пор далеко не в полной мере осмыслена нами как война праведная, то есть антифашистская во всем глубинном и принципиальном СМЫСЛЕ этого слова. Фашизм как идеологема человеконенавистничества подлежал уничтожению, ибо все другие варианты неприемлемы именно с позиций гуманизма.

Стихотворение Симонова распространялось в те годы перед боем в окопах как листовка. Впоследствии, когда пушки отгрохотали, сам Автор изменил слово «немец» на слово «фашист», переведя стрелку с национального на идеологемный, но смысл остался тот же – требование убивать не механистично, а, так сказать, одухотворенно. Убийство как священнодействие. Это трудно, это неподъемно, это для нормального человека даже где-то стыдно. Надо было взрастить в воине ненависть к гитлеризму – именно это качество потеряно в современной России, и это одно из самых печальных – точнее, позорных, – следствий нашей поствоенной шестидесятилетней истории.

Когда-то гениальный литературовед и мыслитель Михаил Михайлович Бахтин, вспоминая свои ощущения от бомбежек и пулеметной стрельбы – уж на что был мирный человек! – признавался: «…опасность опьяняет… возбуждают выстрелы, и все тут».

Да, друзья, в стране, где так много ветеранов, молодежи тоже хочется немного пострелять…

Война давно кончилась, а фашизм на Руси выглядит полным сил недобитком. Сотни коричневых изданий, оплачиваемых новыми гитлеровцами. Оказывается, Старовойтову убили шовинисты, Гиренко – наци, а поезд Грозный – Москва кто спустил, подорвав рельсы?.. Люди из РНЕ, баркашовцы-макашовцы, черт бы их драл!..

Говорят, «у нас нет государственного антисемитизма». А Дума у нас как называется?.. «Государственная». Следовательно, депутаты Государственной Думы – они что, вне государства,

когда пишут свои провокационные, черносотенные письма в прокуратуру? А президент при этом молчит… Нет, в Освенциме он произносит нужные слова – чтоб их Европа слышала, а тут – тишина, будто ничего такого, ничего гитлеровского, у нас сегодня нет.

Есть. И имя ему легион. Это уже не «черная сотня» шагает, а десятки тысяч. В одном Питере их сегодня пятьдесят. И не просто пятьдесят, а тысяч пятьдесят. Слышите, пятьдесят тысяч скинхедов!..

Имеются и, так сказать, «бритоголовые изнутри». Я их так называю. Это те, которые не лезут откровенно, а действуют скрытно, исподтишка.

Во время моего выступления по «Свободе» слышу вопрос в живом эфире: «Говорит Вячеслав из Санкт-Петербурга… (опять Питер тот же самый! – М. Р.). Говорят, в Торе – причины Холокоста. А вы что по этому поводу думаете?»

Я думаю, что этот вопрос мне задал мерзавец. И что он при этом еще и трус, поскольку скрывается за словом «говорят». И вопрос свой он задает по заданию своей команды, во главе которой наверняка стоит какой-нибудь новенький партайгеноссе. Шовинист подбрасывает свой вопросик в живой эфир, пользуясь им для программного антисемитизма гитлеровского толка. Пусть прозвучит на всю страну!.. Кому-то из слушателей влетит в ухо – глядишь, и застрянет в пустой голове. С тем же успехом можно было бы искать в Евангелии причины татаро-монгольского ига, не так ли, Вячеслав?

В стихах Симонова, конечно же, нет и не было адреса в это вот наше фашиствующее сегодня, но нынешний зритель спектакля «Всегда ты будешь» вполне адекватно реагировал на строки, вопиющие о ненависти к фашизму.

Надо заметить, эта ненависть в нашем официозе не акцентируется, – во время празднования 60-летия Победы Гитлер не мог не упоминаться, но сущностного разговора с народом, КОГО же он победил в Великой Отечественной войне, почти не было. Нам постоянно говорили о жертвах, о ветеранах, о героизме, но во имя чего были жертвы и героизм – этот вопрос как-то постоянно смазывался, в сознание людей не внедрялось, может быть, самое важное – каким богам и дьяволам служили мы и они, занимаясь убийством и кровопролитием на своей и чужой земле.

В потоке множества юбилейных публикаций выделю две диаметрально разные по всем статьям книги – одна принадлежит перу или компьютеру Наталии Нарочницкой – доктору исторических наук, Заместителю Председателя Комитета

Государственной Думы РФ по международным делам, Президенту Фонда исторической перспективы, другой автор – Гавриил Харитонович Попов, чьи послужные звания и заслуженные регалии ученого и общественного деятеля невозможно перечислить с утра до вечера – времени не хватит.

Книга Попова названа скромно: «1941–1945. Заметки о войне».

Книга Нарочницкой мне понравилась тоже своей обложкой – «За что и с кем мы воевали?». Правда, на этом мои положительные эмоции кончились. Под этим блестящим названием были обнаружены горы демагогии, всяких клевет и подтасовок, долженствующих сместить и запутать смысл вопроса, вынесенного в название. Цели определялись четко уже в первых строках книг.

У Нарочницкой: «В последние годы, вспоминая о Великой Отечественной войне, уже почти принято говорить, будто бы в войне этой виноват СССР, и победа была не победой, а поражением. Война якобы велась не за право на жизнь нации, не за сохранение народов в мировой истории, а за американскую демократию».

У Попова: «Цель работы „1941–1945“ проста: доказать, что нельзя 60-летие Победы над фашизмом отмечать по-сталински, по-советски».

То есть врать. Как это делает депутатка. По ней оказывается, что «споры о том, плохим или хорошим было государство, вообще неуместны. Беда случилась не с государством, а с Отечеством». Вот как?.. А известная своей неподдельностью сталинская фраза, сказанная в первые дни войны: «Ленин создал наше государство, а мы его просрали!» – это про Отечество?..

Разница в том, что Попов – политик, а Нарочницкая – политтехнолог. Он – независимый демократ по убеждениям, она – из блока «Родина», который превратил святое слово в свой «брэнд». Ему нужна правда о войне, а ей подобие правды, подделка под правду, пропагандистское обслуживание старых взглядов времен «холодной войны», но в новейшей псевдопатриотической упаковке.

«Пакт Молотова – Риббентропа 1939 года, – внушает нам Нарочницкая на голубом глазу, – является крупнейшим провалом английской стратегии за весь XX век». Вот уж с больной головы на здоровую!.. Все вверх ногами!.. Притом, что рядом цитата из Гитлера, обнаруживающая аморализм Сталина, пошедшего на сотрудничество с врагом-фашистом: «Все, что я предпринимаю, направлено против России. Если Запад глуп и слеп, чтобы уразуметь это, я вынужден буду сначала разбить Запад, а потом,

после его поражения, повернуться против Советского Союза со всеми накопленными силами». Сказано в 1939 году, то есть за два с лишним года до момента, когда поэт Симонов мог по праву бойца-защитника Родины начать писать свое зовущее к убийству убийц-фашистов стихотворение. Странный патриотизм Нарочницкой, оправдывающий злодеяния Сталина в отношении прибалтийского «буфера между славянами и тевтонами» (мы до сих пор расхлебываем их последствия), совершенно алогично трактует тот же по сути «захват с порабощением» нашей территории уже как преступный. Политтехнологу никак не хочется признать, что предвоенное братание двух тоталитарных режимов было подлым сговором бандитов, сделавших многие народы Европы и прежде всего собственные заложниками и жертвами своих двурушнических политик. Один головорез жал руку другому головорезу, а потом наступил 41-й год, и в кровавое месиво угодили по их воле миллионы людей.

Нарочницкая в своей книжке ненавидит многое и многих: марксизм-ленинизм и диссидентов, либералов и «власовцев», Запад и Восток, Польшу и Америку, Бжезинского и Буша, «мировую закулису» и НТС, СПС и прочих демократов. На создание приоритета национального фактора взамен антифашистского смысла второй Мировой войны направлено псевдонаучное историческое эссе, программно подсовывающее в наше время новый концепт, вполне отвечающий актуальным зовам сегодняшних российских «патриотистов», «бритоголовых изнутри». Ибо их «интеллектуальное скинхедство» сродни кровавым агрессиям подростков, носящих по улицам городов России свастику на рукаве и выкидывающих руку в фашистском приветствии.

Россия фашизируется, и уже давно. Говорят о «бездействии властей». Не стоит тратиться. Власти не бездействуют. Они ПОДДЕРЖИВАЮТ нацистскую игру уже тем, что суды оправдывают злодеев, называя их всего лишь «хулиганами», а нападающие с оружием в руках на людей с неславянской внешностью квалифицируются как «патриоты». На нас дышит перегаром старая мюнхенская пивная. Гитлер хихикает из преисподней и потирает ручонки.

Вот в какой обстановочке мы отмечали 60-летие с момента окончания войны. Святая Победа над фашизмом сегодня осквернена и смазана многократно. И это преступление против человечности взывает к новым Нюрнбергам, но тщетно.

«Нажравшись выкриков победных» (строчка из стихотворения Булата Окуджавы), мы склоняем головы в память о павших героях-антифашистах и твердим, кусая до крови губу,

симоновское «Если дорог тебе твой дом…»

Уильям Шекспир. Ромео и Джульетта

Постановка Марка Розовского
Сценография и костюмы Татьяны Швец
Премьера – апрель 1996 г.

Шекспир во время чумы. Установочная беседа перед началом репетиций

Господа артисты, поздравляю вас с выпавшим на вашу голову счастьем – нам предстоит работа над «Ромео и Джульеттой» Шекспира, ведь это одна из лучших пьес этого гениального автора, одна из самых кассовых пьес мирового репертуара, одно из тех чудес света, которым в силу их явности может гордиться человечество. Да, счастье, – и вы его скоро почувствуете, – но еще это будет и большое мучение, страшное испытание – и вы так же скоро поймете, что я тут ничего не преувеличиваю. Это испытание и для всего нашего театра, и для каждого из нас в отдельности – на зрелость, на свободу художественного изъявления, на щекочущую потребность делать искусство, не очень отчетливо зная, как его делать. Я хочу сказать, что мы все сейчас должны испытать этакий здоровый испуг перед Шекспиром, мы должны очень взволноваться на тему – получится у нас или не получится?.. И мы должны, мы просто обязаны преодолеть этот нормальный страх, эту свою кажущуюся немощь, потому что на вершину с большим удовольствием взбирается тот, кто знает ужас полета в пропасть. Шекспир, как, впрочем, и Чехов, будет для театра знаком его качества – если этот парень станет для нас «своим», мы тоже, как и он, сделаемся гениальными. Впрочем, у нас уже нет другого выхода и хочешь не хочешь, а придется… Так что взбодритесь: нам всем придется прыгать с самолета, кто с парашютом, кто – без, а до земли долетит каждый… Нет-нет, я не пугаю, я просто зову вас к безумию, к смелости, точнее – к профессии, уровень которой придется в очередной раз проверить…

Шекспир написал эту пьесу в 1595 году. То есть ровно 400 лет назад.

Человечество могло бы праздновать этот юбилей и, может быть, этот юбилей ему, человечеству, был бы гораздо полезнее, чем многие другие.

Я просто убежден, что пропустив этот юбилей, человечество лишний раз доказало свою глуповатость и глуховатость, ибо оно,

как всегда, не слышит своих пророков, не знает, не хочет знать про себя главное.

А главное как раз в том, ПРО ЧТО написана эта пьеса в далеком от нас 1595 году.

Во-первых, она написана про нас.

Во-вторых, эта пьеса написана на веки вечные.

Что значит «про нас»?.. Уж не хотим ли мы на этом основании поставить ее в этаком «хиппово-джинсовом» стиле?.. Почему бы не сделать этакую провокацию – переодеть всех персонажей в современные костюмы, врубить на полную мощность музыку «Биттлз» или, скажем, какую-нибудь другую, пусть даже хорошую, очень хорошую, очень «крутую» попсу или психоделику пополам с технотоникой, включить в спектакль три кило эротики и два пуда секса, благо насилия можно набрать еще больше – и можно такую постановку с танцами-банцами, дымами и спецэффектами, считать «самострелялкой», обреченной на успех. «Ромео и Джульетта» не раз подвергались таким прочтениям – это все не ново, если не сказать старо… я бы даже добавил – пошло.

Мы двинемся другой дорогой.

Традиционной.

И сила нашего спектакля будет в том, что мы именно на этом пути окажемся, я убежден, впереди всех, потому что сегодня, запомним это и выучим наизусть, авангардом, настоящим, подлинным авангардом, является академизм. Не тот скучный, рутинный, заквашенный на мертвечине, – а академизм живой, академизм могучего человеческого самовыражения в страстях и переживаниях – это на самом деле всегда ново, всегда удивляло в театре, а иногда и потрясало… «Традиция потрясения» в театре, играющем, кстати, трагедию (а трагедия как никакой другой жанр должна именно ПОТРЯСАТЬ), сегодня размыта, укокошена всякой псевдятиной, наступающей на зрителя со всех сторон – прежде всего со стороны массовой культуры, чья бульварная доктрина есть нынче главный враг искусства. В связи с этим нам потребуется не просто самоотдача актерских индивидуальностей – она нужна в любом спектакле, – а особая культура самоотдачи, некое осознание себя в очень затейливой и одновременно абсолютно внутренне обоснованной внешней ФОРМЕ. Интеллект актера и его эмоции нужно будет научиться соединять с веселой легкостью, ибо стихия Шекспира – это прежде всего стихия игры. Здесь необходима способность к переменчивым, волнообразным накатам и откатам чувств, серьезность которых то и дело камуфлируется всевозможными словесными эскападами, деланная вычурность соседствует с грубостью шуток и

аристократизмом плотского юмора. Балаганная фактура – стиль и кредо шекспировской трагедии!!! Это не подвесные украшения к тексту, а его многострунная, многозвучная музыка. Герои грандиозны, но они и по земному просты и понятны. Их естество в их нежности и ранимости и только потом – в патетизме и высокопарности речи. Мы тысячу раз убедимся, что поэтическая речь Шекспира в не менее гениальном переводе Пастернака есть театр слов, находящийся в полном подчинении у театра поступков. Поэтому перед нами стоит задача, как обычно, самая что ни на есть исследовательская: что ЗА СЛОВАМИ, в каких взаимоотношениях находятся герои в каждый момент драматургии и как они действуют, исходя из постоянно меняющихся по сюжету обстоятельств.

Вот это я и называю академизмом: когда мастерство актера находит полностью внутреннее и внешнее обоснование, когда как бы ни искрила форма страсти, всегда можно было бы распознать, ее причинное объяснение – через открывание мотивов поступков и слов, через конкретику реалистического проживания на сцене, через подробнейшее и тщательнейшее прорабатывание как сути, так и всех нюансов и извивов сценического поведения.

Сложность и неимоверная трудоемкость в выполнении этой задачи в том, что мы не умеем ДУМАТЬ СТИХАМИ, ЧУВСТВОВАТЬ СТИХАМИ и, что самое странное, ДЕЙСТВОВАТЬ СТИХАМИ. Мы не привыкли к поэтической речи, ибо многие десятилетия наш театр был прежде всего дотошно правдивым, бытовым, до отвращения однолинейным – мы забыли про рифму и ритм, мы сползли в яму идиотического, даже не обязательно социалистического реализма и сидим в этой яме до сих пор, иногда, правда, высовывая нос на незнакомую поверхность. Нам неведомо пространство поэтического театра. И это наш позор, поскольку в «Серебряном веке» именно русское искусство театра было лидером мировой сцены, и даже какой-нибудь Метерлинк или Стриндберг не состоялись бы в ПОЛНОЙ мере, если бы не их головокружительные версии в России.

Но в яме, хотя и можно находиться долго, бесконечно долго, все-таки темно и сыро. Давайте вылезем из нее или хотя бы сделаем попытку!..

Сил нам хватит, потому что из ямы хорошо видны звезды. Я хочу сказать, что из бытового театра надо воспарить к небесам, надо резко прибавить в скорости и технике вознесения. Прежде всего нам предстоит понять, что такое звукоречь. Какое наслаждение ЖИТЬ стихами, а не просто их декламировать, «докладывать» со сцены… Если строки, которые произносятся, просто произносятся и все – это будет наша гибель, произнесение

стихов само по себе есть видимость искусства. Опасность жуткая в том, что стихи изумительные, и всем будет казаться, что этой изумительности достаточно, чтобы поиметь успех. Но Театр больше и глубже самодостаточности стихов, даже изумительных. Нам нельзя впасть в декоративно-иллюстративное воспроизведение стихового массива – тут музыка поэтической речи окажет нам гадкую услугу – артист окажется голым королем на площади, но самое печальное – ему никто не крикнет, что он голый, все его выслушают и ПРОНАБЛЮДАЮТ – вместо того, чтобы сопереживать и сочувствовать… Театр слов – плоский театр, скучный театр. И даже Шекспир нам не поможет тут никогда. Наоборот, его лучшие литературные качества окажутся смазанными или ослабленными, зритель вдруг будет поражен многословностью и тяжеловесностью образов, станет сразу засыпать, Шекспир сделается из поэта-драматурга стихотворцем-чтецом собственных виршей. Что может быть более неприятным?!. Такой автор раздражает. Его звучание со сцены содействует проседанию сюжета, и тут провал обеспечен; нет сюжета – нет истории, нет истории – нет драмы, нет драмы – есть скука, только скука и ничего больше.

Но Шекспир писал для того, чтобы люди ходили в его театр не как в спальню.

Шекспир, писавший «Ромео и Джульетту», был молодой жизнерадостный человек. «Ромео и Джульетта» создана в период восковой спелости, когда грудь и дыхание радуются друг другу, мир солнечен, несмотря ни на что, голос громок не от напряжения, а от силы, живот не признак тучности, а сердце бьется в унисон клокотанию жизни. Эпоха Возрождения выплескивает совершенно новую поэтическую энергию, направленную на восторг перед личностью человека, – этой личности предложено торжествовать в гуманизме, ибо впервые в истории человечества Ренессанс делает культуру носительницей миросознания, где вера и безверие сталкиваются в непримиримой схватке добра и зла, но – главное – вводится понятие греха и ответственности за грех не с помощью проповедничества и морализаторства, а через мышление в образах, через художественную игру идей и фантазии, через живопись и театр, стихи и архитектуру. Лицо человеческое принимает индивидуальные очертания, старые, из древности возникающие «греки», «евреи», «римляне» теперь нужны не как абстрактные обобщения и знаки умерших эпох, а как вполне конкретные люди – каждый со своим характером, своими поисками и заблуждениями духа, а иногда со своей философией и даже, простите, психологией. Шекспир начинает блистать во времена,

когда детски наивное творчество требует новой мифологии, новых сказовых перечитываний – для нового осознания вечного вопроса; кто есть человек – зверь или существо высшего порядка, зачем и почему он воюет, любит, испытывает наслаждение или отвращение к жизни. Шекспир доказывает, что человек, родившийся в природе, может лишь иметь честь и достоинство, спасающее его ЛИЧНОСТЬ от неправедного бытия. Понятие «герой» у Шекспира равноценно понятию «живой человек» – вот почему Автор проверяет своих персонажей самой Смертью, вот почему «трагедия» и горы трупов в ней…

Показать смерть как результат греховных наворотов, случайных стечений обстоятельств, абсурдных действий ДРУГИХ «героев», как результат БЕЗНРАВСТВЕННОСТИ мира – вот задача автора трагедии, в которой на месте так называемой елизаветинской риторики оказывалось нечто более существенное и заразительное – пример жизни, посвященной любви, сила сумасшедшей страсти, низвергающей любые преграды, мощь добра и вал чувств, принадлежащих юнцам и побеждающих судьбу. Да, побеждающих – ценой СМЕРТИ.

«Ромео и Джульетта», таким образом, не сюжет, не история, не пьеса только, а новая мифологема, призванная дать человечеству другие отсчеты в осознании им самого себя, как ни странно, нам – крохотной частичке этого человечества – предстоит то же самое, мы получаем от Шекспира возможность очищения и размышления над жизнью сегодняшней. А что же это за жизнь?..

Вражда, кровопролитие, ненависть, конфликты, ксенофобия, бедность… Любви недостает. Любви мало, а пустоты много. Пошлость лезет со всех сторон, наседает на человека, делая его механической приставкой к телевизору, умножая его вожделения и искушения – несть числа этому легиону свинства и хамства, под поступью которого человек оказывается затоптан и стерт, личность задавлена, искусство бессильно в гордом противостоянии навалившейся на людей гадости.

Никогда раньше человечество не нуждалось так в новой культуре Возрождения, как сейчас. Но нынешний Ренессанс должен быть особый – у него меньше радости и энтузиазма, его активность и высота в единичных изъявлениях.

Говорили, что когда Высоцкий играл Гамлета, он выступал не только от своего актерского «я», но еще и «от имени поколения».

Вот нам надо попытаться встать в этакую позу. О нет, я не призываю вас к пресловутой «гражданственности», но исполняя «Ромео и Джульетту», мы сами должны помнить о том, что происходит сегодня на нашей улице и особенно – не на нашей.

Мне хотелось бы сделать «Ромео и Джульетту» спектаклем, наткнувшимся на наше время – чтобы Шекспир был услышан… Этакий Шекспир во время чумы.

Кстати, задумаемся: действие «Ромео и Джульетты» – в XIV веке, а пьеса написана в 1595 году. Следовательно, Шекспир УЖЕ ТОГДА писал, как бы мы теперь сказали, «историческую пьесу». Ну, представим себе, скажем, Вампилова, написавшего пьесу из жизни два столетия назад – в XVIII веке. Это значит, что «костюмность» Шекспира весьма условна, да и места действия – Верона и Мантуя – чисто театральная выдумка. Почему, простите, у Пастернака эти итальянцы говорят друг другу «сэр»? В других переводах бывают «сеньоры», но ведь не в этом же дело. В чем же?..

В театральной игре как сути происходящего. В том, что наша декорация не будет иметь точных опознавательных знаков времени, зато она правомерно подскажет зрительскому воображению ассоциацию с арками и мостами Италии, создаст визуальный образ совершенно ирреального пространства, читаемого как явное, абсолютно не отвлеченное, генетически связанное с дворцом и с площадью.

Таким образом, буквально «площадное», улично-балаганное свойство будущего представления в основном и составит поэтику игры, в которой актерам предстоит рассвободиться вплоть до импровизаций, не нарушающих текстовой массив Шекспира, а как бы продолжающих текст в жесте и мизансцене. Вознаграждением нам будет спокойное отношение публики, которое не сумеет (или не успеет) отличить наши дополнения от первоосновы. Когда в театре победа, – нет обвинений в отступлениях. И тут, как ни парадоксально, на этом пути мы обнаружим гораздо большую верность Шекспиру, нежели можно было о нас подумать.

Заметим, в персонажной системе «Ромео и Джульетты» отсутствуют всякие ведьмы, духи, призраки, эльфы, фавны и прочие феи и гоблины… Их полно в других пьесах Шекспира, который пытался совместить неизжитое в его время языческое народное сознание с уже победившим, проникшим во все щелки христианством, которое предлагало более «цивилизованную» метафизику, заменяя драконов, великанов, русалок, оживших мертвецов – весь этот вполне современный бред триллеров – на устойчивые образы святых и ангелов. Европа приспособила культуру архаики для своих духовных нужд, – элемент фантазии вошел в новое мышление общества, которому стали необходимы поэты, украшающие реальность своими видениями. Шекспир, в сущности, писал сказки, но это сказки для театра, то есть изначально автору хотелось представить воочию выдуманную

жизнь, дать современнику визуальную забаву.

Конечно, кроме фольклорно-языческой традиции на Шекспира влияла и античность с ее ошеломительным густонаселенным фантазмом, однако Шекспир скорее пользуется отголосками античности, не приспособляя ее образную систему к своему мироощущению. Наш автор – прежде всего поэт, колдующий действие с помощью слова, – ход простроенного сюжета ему так же важен, как словесная вязь. Нам интересен орнамент, но еще более интересно развитие событий, драматургия истории.

В «Ромео и Джульетте» действуют ЛЮДИ и только люди. Между тем эта пьеса воспринимается как сказка, как миф – столь сильна в ней железная архитектоника вымысла, ставшего бестселлером на все времена. Однако назвать «Ромео и Джульетту» только «сказкой» было бы негодным упрощением. «Ромео и Джульетта» – лучшая в мире пьеса о любви. Боже, прости это банальное определение. Но лучше быть банальным, но точным, чем оригиналить без всякого попадания.

Тем более что формула «о любви» невероятно загадочна, она содержит совершенно нерешаемый ребус, хотя бы потому, что «любовь» всегда единична и непохожа в своей бесчисленной вариативности на какой-либо стереотип.

Это абсолютно многоформное проявление как животных, так и человеческих чувств. Любовь – как музыка: нот всего семь, а мелодий (в том числе дисгармонических) миллиард. Десять, сто миллиардов… Никто не сосчитает…

И между тем в «Ромео и Джульетте» достигнуто впечатление, будто это лично моя история.

Фокус в том, что «я» никогда не был тем Ромео, который действует в спектакле, но я буду им, если приду в театр обыкновенным зрителем. Шекспир каким-то необъяснимым образом добился магнетического сопереживания своим героям, у этого уникального опыта есть только подтверждения (разной силы воздействия, разумеется, разной степени талантливой интерпретации).

Чтобы распознать меру любовной чувственности Шекспира нам, конечно, надо перечитать все его сонеты – там изощреннейшая красота слога сопряжена с тем, что считается стыдом, отклонением плоти, и вместе с тем возбуждает во мне такую чувственность, которая разве что снится… Хорошо бы каждому нашему актеру (актрисе) выучить хотя бы один сонет. Самому выбрать и потом прочитать… Это хорошая подсобная работа, и она, убежден, будет очень полезна всем участникам нашего представления, ибо введет нас в миры интимные,

полузапретные, но живые, как сама страсть. Шекспир был, конечно же, свободнее нас, но удивительного в этом нет ничего: поэт тем и поэт, что сам творит свою свободу, сам осуществляет себя, теряя разум, погруженный в обыденное, низвергая и воспаряя в ад и рай своих пороков и наслаждений.

Кстати, о пороках… Не было бы их, не было бы у нас ни Шекспира, ни Достоевского, ни Генри Миллера… Драма возникает на волне человеческих падений, судимых Богом, то есть высшим знатоком, что есть зло, что добро. Смотря спектакль, мы приобщаемся к этому занятно, к многоходовой ассоциации нашего подчас ошибочного или неясного сознания с этим ВЫСШИМ. Трагедия вырастает из постижения идеала, безупречная нравственная норма которого была недостижима до Шекспира, во времена Шекспира и, к сожалению, в наши дни. Балансируя между дегуманизмом и торжеством пороков в прошлые, настоящие и будущие времена, драма остается всегда современной, ибо ее поэтика оказывается годна как вечный, непреходящий пример человеческой недоразвитости. Попранный дух служит укором и назиданием любым поколениям. Несомненно одно: у Шекспира это назидание художественное, у других поэтов и драматургов оно менее чувственно, менее философично, менее… Да что там говорить, просто менее талантливо.

Вот почему в театре получают удовольствие прежде всего люди запутавшиеся, люди, НЕ ЗНАЮЩИЕ ни Христа, ни Истины. Театр полезен более всего для преступников. Но поскольку каждому человеку приходилось совершать преступления во сне или в подсознании, поскольку порок сидит глубоко в каждом из нас и в лучшем случае не пускаем наружу, поскольку человеческое «я» подвержено искушениям и редко противостоит им, театр удовлетворяет так называемую «жажду прекрасного», в легкой эффектной форме представляет житейские конфликты, дабы обеспечить их обобщение, их образную мощь.

Вот в чем преуспел Шекспир!.. Вот где ему нет равных!.. Считается, что жанр «трагедии» был промежутком между «эрой эпоса» и «эрой романа», особенно утвердив себя в XVII веке. Тут хорошо припомнить Мейерхольда, который, когда потерял театр, на вопрос, что он будет теперь делать, гениально ответил: «Буду писать роман „Гамлет“!..» Шутки тут нет. Каждая пьеса Шекспира (или почти каждая: не знаю, я не шекспировед!) имела первооснову, которую наш Автор как бы инсценировал. Он творил для театра то, что ранее для театра не предназначалось. Это значит, что мы всегда имеем дело с айсбергом, где пьеса Шекспира только надводная часть. Представим себе, что мы

ставим инсценировку романа «Ромео и Джульетта» – нам сразу будет легче анализировать, мы будем чувствовать себя гораздо более свободно при этом анализе. Нам понадобятся домыслы, но все они будут обоснованы, так сказать, опричинены, наш труд сразу возымеет красоту и ценность ОТКРЫВАНИЯ того, что не торчит из текста, зато связано с подтекстной поэзией. Эта методология работы над спектаклем станет чрезвычайно плодотворной, если мы полюбим наш перевод. Вообще существует по крайней мере три великолепных перевода «Ромео» на русский язык. Мне нравится Лозинский (весь), Щепкина-Куперник (местами) – там есть изумительные звучания. Хрестоматийные строки

«Нет повести печальнее на свете,
Чем повесть о Ромео и Джульетте»,

несомненно, лучше звучат по-русски, чем в первоисточнике, эти золотые буквы ведь надо было когда-то придумать, составить вместе… Блеск, шедевр безупречного искусства. Но мы берем пастернаковский перевод – не потому, что Борис Леонидович – нобелевское имя, а как раз потому, что в его переводе искусства не меньше, но он не ласкает пока слух хрестоматийностью, от которой в силу затасканности может произойти глухота восприятия. Ведь банальное не только ласкает, оно еще и убаюкивает. Кроме того, Пастернак лучше всех, как ни странно, чувствует сочность разговорного языка, о чисто поэтической части смешно говорить, неудобно давать оценки… Думается, что Пастернаку с его классичностью будет наиболее соответствовать и Петр Ильич Чайковский, чью музыку мы берем для нашего спектакля также совершенно сознательно: это не музыка, это больше, чем музыка… В ней любовная услада переходит в бурю страстей, слышны клинки и стоны на похоронах… Там рок судьбы обозначен как нечто романтическое, угрожающее нормальному человеку. В этой музыке, может быть, нет одного-единственного не шекспировского компонента – юмора. Она сплошь серьезна… Что ж, значит нам, артистам, придется существовать довольно часто в контрапункте с этой серьезностью, но так же и соответствовать ей. Говоря о «соответствии» я не пугаю вас Шекспиром. Я только зову вас в пространства гармонии. Я хочу, чтобы мы все прониклись жаждой смысла и чтобы нас не повело в идиотическое переосмысление каждого слова обязательно наперекор всему и вся. Когда-то Козинцев в холодном Петербурге хотел ставить пантомиму по «Гамлету», где убийство отца должно было состояться с помощью тока высокого напряжения,

исходившего от телефонной трубки!..

Но Козинцеву, во-первых, тогда было 18 лет, и он организовывал в Питере Фабрику эксцентрического актера – сокращенно ФЭКС, поэтому ему, будущему знаменитому постановщику Шекспира – это было простительно.

Нам такие подходы никто не простит… Да и выдумывать подобные штуки очень легко. Как вы знаете, я их могу производить «по тыще в день»… Ну хорошо, не «по тыще», но уж по десятку – точно…

Нет, как говорил один вождь, имевший, между прочим, по трагизму шекспировский финал жизни, «мы пойдем другим путем»… Нам надо распознать эту пьесу во всех подробностях. Как, впрочем, любую другую пьесу. Нам должно быть «в кайф» открывать текстовую канитель, распутывать ее нитки и ниточки, узелки и завитушки… Это как наркотик, хотя я не знаю, что это такое, но слышал, будто наслаждение несусветное…

Вот, скажем, сцены со слугами… Они же – все! – написаны прозой. То есть «бары» говорят возвышенно, а слуги – как мы. Это – прием. Но ритм стихов – один, а прозы – другой, он тоже есть…

– Не на наш ли счет вы грызете ноготь?

– Грызу ноготь, сэр.

– Не на наш ли счет вы грызете ноготь, сэр?..

И далее:

– Нет, я грызу ноготь не на наш счет, сэр. А грызу, говорю, ноготь, сэр.

– Вы набиваетесь на драку, сэр.

– Я, сэр? Нет, сэр.

Тут все дышит ритмом. Все – музыка. Это легко играть, потому что автором все сделано для актера, все преподнесено и положено в рот… Но именно поэтому это играть и неимоверно трудно. Эту музыку надо сделать своей, а не авторской. Какие, к черту, сэры в Вероне, в итальянской провинции, да еще в среде слуг?.. Среди «мужичья», как секундой позже говорит Тибальт… Но уберите «сэров» из текста, все сразу исчезнет!.. юмор исчезнет, конфликт исчезнет… Какие еще Абрамы в Италии?.. И как грызть ногти – сплевывая или не сплевывая?.. Если сплевывая, то на кого? На лежащего или стоящего?.. Конечно, лучше, если на лежащего, не так ли?.. В театральном смысле мизансценически лучше… А это значит, что «лежащий» может ответить на оскорбление, подставив «ножку» обидчику… Вот так, из ничего, из дурацких слов, как бы случайных, как бы малозначащих вырастает мизансцена в действие…

Я привел один пример, а их мы будем иметь преогромное множество.

Вот, к примеру, загадка. Драматург не написал сцену, где бы во время бала произошло знакомство будущих влюбленных. То есть в стене нет главного кирпича. Отсутствует эпизод, с которого стартует неистовая любовь. Что это?.. Просчет молодого, недостаточно опытного драмодела?.. Или – сделано нарочно, чтобы мы домысливали происходящее… Ведь первый контакт возникает как игра одетого монахом Ромео, который лезет с поцелуем и получает за свое нагловатое поведение пощечину. Нам предстоит «замотивировать» дыру. В сцене бала нам надо будет придумать пантомимический эпизод – самое логичное – ввести его в танец, и тогда танец станет драматургически необходимым действием, а не декоративным упражнением для показа ног и костюмов – эпизод, в котором мы ЗА ШЕКСПИРА пробуем показать героев, столкнувшихся с глазу на глаз, и теперь любовь, да-да, любовь с первого взгляда начнется и будет стремительно разворачиваться. Может быть, я самоуверен, но давайте обращать внимание на каждое слово, и мы вдруг окажемся первооткрывателями того, на что никто до нас не обращал внимания. Или обращал, но не придавал такого значения…

К примеру, что говорит брат Джованни в ответ на вопрос брата Лоренцо?..

> Когда я был у брата, нашу дверь
> Замкнули сторожа из карантина.
> Решив, что мы из дома, где чума,
> И не пускали, наложив печати.
> Я в Мантую никак не мог попасть.

Следовательно, гуляющая, между героями «Ромео и Джульетты» чума явилась объективной причиной обстоятельств, приведших к трагедии. Да ведь это колоссальный подсказ для решения спектакля.

Нужно ли, тем не менее ИГРАТЬ ЧУМУ во все время представления?..

Если бы я был «ФЭКСом» 18-ти лет – непременно бы это сделал!..

Однако сегодня прямолинейность и бесперспективность этого «хода» мне очевидны. Вот это было бы вульгарным превращением ХОДА на место ГЛАВНОГО, хотя чисто зрелищные театральные эффекты «игра в чуму» нам безусловно дала бы. Нельзя на это соблазняться, ибо такое решение представляется «стебным», увлечет на дороги, с которых уже не сползти, помешает истории быть самодостаточной, а она, несомненно, такой является…

Таким образом, иногда отказ, от зовущей к себе «новаторской» режиссуры, дается непросто, тут необходимы и мужество и культура.

Два образа (кроме, конечно, главных героев) мне представляются по крайней мере неясными по прочтении пьесы – это брат Лоренцо и Меркуцио.

Сначала о брате Лоренцо. Это, конечно, важнейшее лицо в персонажной системе. Удивительно, что в фильме Дзеффирелли это лицо почти отсутствует. Но то, что не вписалось в кино, для театра – ценность. Брата Лоренцо надо искать как Фальстафа – от него лучеиспускание исходит, он жизнелюбивее всех на свете, потому и помогает молодым, что собирает целительные травки, у него витальность страшная и этим он не монах, а скорее антимонах, берущий на себя вину за все случившееся… Прообразом был, вероятно, Святой Валентин, тот самый, чей день и сегодня отмечают влюбленные, и не только католики. Этот образ можно сыграть только если имеешь чувство юмора необыкновенное, когда чувствуешь – в природе свет и ты этим светом наполнен… Ромео тянется к нему как к Учителю, но не как к резонеру, он спасти может потому, что придумает как спасти – в этом его мудрость и живое участие в чужой жизни. Брат Лоренцо мудр, но сам – дитя. Сочность этого образа определяется безбожным выводом, к которому приходит наш священнослужитель:

> Природа слабодушна и рыдает,
> Но разум тверд, и разум побеждает.

А Меркуцио? Вот уж кто поистине неразумен! И кто по-настоящему умен. Тайна этого образа до сих пор не разгадана – и в этом его сила. Меркуцио – друг не хуже мушкетеров, но на поверхности его цинизма игра всерьез, не на жизнь, а на смерть, это один из первых в мировой литературе чудаков-антигероев, которые в решающие моменты жизни проявляют чудеса нравственности. У Меркуцио нет идеалов, кроме идеала верности – и это возвышает его падшую сущность до уровня юродивого, то есть святого, погруженного в игру. Непонятность (или непонятость) Меркуцио в несоответствии его речей и поступков, – мы ждем от него предательства, а он оказывается лучшим другом Ромео, хотя принадлежит к клану Князя, который «над схваткой» домов Монтекки и Капулетти. Впрочем, «ждем предательства» – это слишком сильно сказано, Меркуцио предположительно поэт, а не графоман, если воспринять его «сон» о королеве Маб – одно из высших достижений Шекспира-поэта и одновременно как бы

«вставной номер» в поэтике трагедии. Суть образа в страхе Меркуцио «чтоб не истлеть живьем». У этой философии есть одна страсть – страсть поиска причины гибели, соединенная с интеллектом как способом понимания мира, его комплексной природы, взращенной в бурных проявлениях зла и добра. Меркуцио непознаваем, потому что то, что он говорит, бесконечно далеко от его сокровенного «я», жаждущего самоуничтожения в борьбе за справедливость, но не по-революционерски, а по-рыцарски. Меркуцио должен играть всегда лучший Актер Театра, дабы обеспечить нераскрываемую тайну этого образа, чья сердечность доказана самой Смертью, поджидающей и Джульетту и Ромео… Шекспир живописует в Меркуцио более всего самого себя – тут поэт приходит в несоответствие с Жизнью и жертвует собой, произнося главную авторскую мысль, ставшую ныне великим афоризмом:

– Чума на оба ваши дома!

Чума?.. Опять чума?

Зову я смерть.
Но почему?
Все мерзостно вокруг…

Сонет № 66 (к ужасу нашему, тут не хватает дьяволу третьей шестерки) зеркалит с образом Меркуцио – одинокого юноши, чувствительного к злодейству и имеющего дух ему противостоять.

Соль в том, что гибель Меркуцио нужна для потрясения нашего и Ромео, даже больше – для Ромео, – драматургия пьесы делается в этом месте с особой силой убедительной, ведь смерть Меркуцио готовит как нельзя жутче смерть самого Ромео. Жертвенность одного подталкивает к жертве другого… В том и состоит мастерство Шекспира-драматурга, что он в чисто поэтических мирах находит глубоко психологические мотивировки, любую свою выдумку обосновывает характерами, проявления которых всегда возникают не сами по себе, а в связи с действием, в связи с самыми неожиданными на поверхностный взгляд поступками. От героя ждешь того, что он не делает. Но, к счастью, делает то, что от него совсем не ждешь. Вот почему так прекрасны строки, произносимые в прологе:

Помилостивей к слабостям пера —

Грехи поэта выправит Игра.

В персонажной системе пьесы есть лица, отсутствующие на сцене, например, целый список гостей на балу в доме Капулетти. Вернее, они могут там находиться, но театрам, в том числе и нашему, вряд ли под силу создать соответствующую массовку. Однако там упоминается «прелестная племянница Розалина» в ряду других «виднейших красавиц Вероны». Это значит, что первая «зазноба» Ромео так же, как Джульетта, принадлежит к семейству Капулетти!.. Пьеса, таким образом, могла бы называться «Ромео и Розалина»!..

Но она ведь так не называется!..

Нам предстоит понять, почему Шекспир хитроумно конструирует свою драматургию, оставляя за пределами сцены ту, кто поначалу раззадоривает первые мужские желания мальчишки, приводит его в состояние полной боевой готовности к любви настоящей, а не только, как говорят нынче, к сексу. Шекспир совершенно сознательно убирает – вместе с Розалиной – со сцены, так сказать, историю ПРЕДЛЮБВИ, которая развивалась, между прочим, в тех же условиях непримиримой вражды «двух равно уважаемых семей» Вероны. В самом деле, разве линия «Ромео и Розалина» не могла стать в основе пьесы?.. Конечно, могла бы!.. Но это была бы ДРУГАЯ история и ДРУГАЯ пьеса. Хотя, может быть, и не хуже нашей. Подобные наблюдения – не скажу открытия – делают нашу работу интереснее, ибо из руды и шлаков достают драгоценные камешки, пока не обработанные, но чреватые блеском. И еще одна проблема будущего спектакля – бои. Передо мной стоит проблема, как показать на сцене войну семей, когда каждый день мы видим по телевизору войну современную, причем видим выборочно, так сказать, не всю войну, а лишь ее эпизоды и результаты. Как правило, в этих эпизодах отсутствует страсть. Мы видим чаще всего вялых, усталых солдат, в глазах которых страх смерти и никакого героизма. Трупы, валяющиеся у забора, тоже выглядят совершенно «не героично». Война в натуре своей скучна и совсем вне пафоса. Смерть на современной войне обыденна и страшна как раз этой своей обыденностью. Ожидание боя – часами, днями, неделями, месяцами… Сам бой состоит из соревнования сторон: кто раньше накроет прицелом, тот и победил. Лужа крови – не более чем лужа.

В театре не то. Здесь все приподнято. Здесь все по-рыцарски. Смерть – апофеозная часть игры. Она заведомо картинна, даже тогда, когда режиссер лишает ее патетики, он все равно как бы

говорит: смотрите, я не настаиваю на поэтизации этого момента, я СПЕЦИАЛЬНО снимаю отличимость акта Смерти. В театре смерть всегда событие, переворачивающее движение сюжета, влияющее, часто кардинально, на все и вся. Смерть у Шекспира – знак несовместимости человека и обстоятельств жизни, в которые он погружен. Бой, драка, силовая ошибка персонажей означает кульминативную красоту драматургии, предназначенную для сопереживания, сочувствия… Поэтому бои и драки должны волновать зрителя. Тут мало наблюдать. Эти сцены надо сделать так, чтобы мы поверили: кровь – настоящая, смерть – это серьезно.

Для этого необходимо не только совершенное владение шпагой и своим телом. Самым сложным должно стать не технологическое мастерство, а умение сохранить характер в битве, не потерять в звоне клинков психологию взаимоотношений. Азарта и ярости будет предостаточно, но кроме всего этого потребуется чисто актерский профессионализм исполнения роли в момент обмена ударами. Вы справитесь с этими сценами, когда забудете о технологии и станете решать в бою действенную задачу. Этим будет проверяться исполнительский класс команды, ибо сегодня убить ПРОСТО ТАК легче, чем осмыслив свое поведение в смене предлагаемых обстоятельств. В игре пролитая кровь станет причиной не созерцания, а потрясения.

Огненноокий гнев, я твой отныне!
Умолкни, доброта!..

Бесноватый Тибальт, храбрец Меркуцио – два трупа в конце нашего первого акта, затем труп Париса и мертвые тела Джульетты и Ромео – «какой для ненавистников урок»!..

Шекспир множит смерти только для того, чтобы доказать бесценность жизни – высшего блага, посланного нам родителями как результат их Любви. Недаром говорится:

Бог есть Любовь.

В пьесе, которую мы ставим, эта истина доказана как дважды два.

Вот почему мы будем утолять людской голод, ставя эту пьесу. Голод на нежность, на страсть, на самопожертвование… Голод на нормальное человеческое изъявление плоти… Голод на верность и чистоту.

Вот две строки из последнего (№ 154) шекспировского сонета:

Любовь нагрела воду, – но вода
Любви не охлаждала никогда.

Согласимся с этим и… пойдем за водой!.. Не бойтесь, нас ждет во всех случаях хорошее приключение!.. Ведь вспомним: Шекспир творил для СВОИХ друзей, для своих актеров, работников «Глобуса». Эта труппа выстроила для себя театральное помещение и только в 1603 году сделалась королевской. Мне кажется, что с этого момента команда Шекспира была удостоена дотации.

Господа артисты театра «У Никитских ворот»!.. Да вы вдумайтесь: у нас ведь то же самое!..

Может быть, поэтому надо играть «Ромео и Джульетту» как нормальную современную пьесу. Повторю возглас, однажды прозвучавший:

Шекспир, помоги нам!

Давайте этот плакат переиначим:

Шекспир, мы тебе тоже поможем!

Шекспир, с сегодняшнего дня мы принимаем тебя в Театр «У Никитских ворот».

Враг Шекспира – архаика. Но нельзя быть новатором по собственному заказу. Нельзя ставить «Ромео и Джульетту» БЕЗ АВТОРА, только на самоутверждении! История постановки пьес Шекспира как нельзя лучше подтверждает бесконечную вариативность театра – каждый спектакль суть особая галлюцинация, воплощенная в явь. Шекспир при этом как, может быть, никакой другой автор требует режиссерской идеи, художественно-постановочного решения в духе «тотального театра» – то ли в силу своего поэтизма, то ли из-за невозможности однообразных трактовок. Иметь идею – значит уже сблизиться с Шекспиром, к которому раньше, казалось, и подступиться нельзя. Вот почему, например, Крэг лучше «воплощал» Шекспира в своих макетах, эскизах и гравюрах, нежели, собственно, на сцене. С другой стороны, иные шекспировские постановки (Брук, Холл, Охлопков etc.) стали ярче, когда про них написали с три короба критики… Но проблема не только в «идее» – режиссеру, берущемуся за постановку Шекспировской пьесы, надо быть «дураком, рассказывающим историю», то есть жизнь. «В ней много шума и ярости», как сказал Макбет, но «нет лишь смысла»… Следовательно, поиск смысла косвенно ставит нас в положение «не знающих и не понимающих», но стремящихся знать и понять. Необъяснимое в этом случае делается чрезвычайно важной

частью работы, которая носит характер ПОСТИЖЕНИЯ. Лично я готов к тому, что наш спектакль провалится. Однако я не боюсь этого, ибо само сочинение этого спектакля сделает нас счастливыми. Собственное ничтожество не должно нас удручать – ведь с нами рядом будет стоять титан. Отсюда есть надежда и на успех. И успех этот будет нам карой за желание выполнить Шекспира в единственно «правильном» виде, то есть в нашем спектакле.

Я хочу сказать, что хочу быть таким «дураком».

Да и все мы наверняка захотим… Что-что, а это у нас получится, можно не сомневаться! И тогда…

Наше новаторство должно произойти само собой, благодаря въедливому постижению миров этой пьесы.

А. С. Пушкин. Пир по время чумы
Маленькая трагедия

Постановка Марка Розовского
Премьера – февраль 1999 г.

Младая жизнь у гробового входа. Из установочной беседы с актерами перед началом репетиций

РОЗОВСКИЙ. «Пир во время чумы» – нонсенс, нарушение гармонии, видимые уже в названии. В первоисточнике «Вильсоновой трагедии», откуда взят переводной отрывок, ирония отсутствует: пьеса названа «Чумной город», т. е. содержит лишь констатацию места действия и медицинский аспект эпидемии. Пушкин – гений уже в том, что отказывается от пассивности старого названия и предлагает свое, новое, куда более содержательное соединение несоединимого: «чумы» и «пира» в одно и то же «время».

…И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть!

– эти пушкинские строки для нас, для нашего театрального решения, ключевые, самые, может быть, драгоценные. Вот это как раз мы и будем делать, настаивая на слове «играть» как на слове, определяющем генезис постановки. Другая опора – в сочетании «младая жизнь», – «Пир во время чумы» – это спектакль, играемый преимущественно молодыми актерами для преимущественно молодого зрителя. Или для тех, кто способен еще чувствовать себя молодым. Меня, между прочим, потрясло, что в мороз хоронили Пушкина – кто? друг его Александр Тургенев да две девочки: 15-летняя Маша и 17-летняя Катя Осиповы-Вульф, не считая тригорских мужиков, долбивших ломом мерзлую землю. Поэт и умер молодым, и последний миг «у гробового входа» провел с молодыми…

Пушкин и Смерть. Это все равно, что Жизнь и Смерть. Ибо Пушкин-поэт о чем бы ни писал – в каждой строке то ликовал жизнерадостно, то угрюмствовал, глубоко ощущая приближение конца. Тема урны, «отческих могил», гробов, склепов, надвигающейся фатально Смерти – тема нещадной гибельности всего и вся, тема потока дней, погрязших в тщете да суете, – эта

пушкинская тема «обезвреживается» страстями, «шампанским» ощущением радости бытия, абсолютным идолопоклонством солнцу, игре, свету… Русский Моцарт! Брызжущее веселье, праздничное, искрометное в своей импровизационной кажущейся легкости вдохновение – но, заметим, это тот же человек – гений, сотворивший «Реквием». Тот же!.. У «певца пиров» (он сам себя так называл) Пушкина – мотивы Реквиема в сотнях строк! Да, Пушкин любил пиры да балы, но все они проживались им как знаки скоропреходящей Жизни, как сигналы, грозящие трагедией.

Травестийный, мистериальный характер этой драматургии мы обозначим жанрово так: «Пир во время чумы» – это трагический балаган. Но почему «балаган»?.. И как это «балаган» может быть «трагическим»?

«Драма родилась на площади» (А. С. Пушкин) – не будем забывать эти слова, диктующие нам именно высокий балаганный тон в воспроизведении трагического миросознания Автора, а балаган как жанр требует «карнавальности», избыточности в средствах и театральных приемах, гипертрофированности метафор и других эстетических элементов – пластики, танцевальных дивертисментов, трюков, иногда пародийно-китчевой стилистики, нарочной эклектики в визуальных решениях спектакля…

Пир превращается в оргию, оргия в вакханалию, вакханалия начинает Хаос и Апокалипсис. Это ли не сегодняшнее предупреждение всем нам?!

«Чума» – не болезнь, это образ мира, потерявшего гармонию, обезобразившего себя бессмыслицей и аморальностью. «Время чумы» – это и наше время, когда спутаны понятия о добре и зле, о грехе и возмездии за грех, смещены нравственные ориентиры, позволяющие быть кровопролитию и растлению в качестве нормы. Пир прекрасен, когда он попойка друзей, но он и страшен, когда безбожникам становится «все дозволено». Проклятие «бесам» при этом не противоречит «милости к падшим».

Великая мысль Александра Сергеевича о том, что художника надобно «судить по законам, им самим над собой признанным» (из письма Бестужеву), нами довольно часто игнорируется, а жаль…

Многие меня поносят
И теперь, пожалуй, спросят:
Глупо так зачем шучу?
Что за дело им? Хочу.

Конечно, контекст истории имеет любой опус. Чем больше

ассоциаций, тем больше величие стиха. В детстве я смотрел «Огни большого города» и, помнится, уже тогда впечатление от великого эпизода встречи Чарли со слепой девушкой для меня почему-то обернулось этаким «феллиниевским» воспоминанием знаменитых пушкинских строк, посвященных А. П. Керн. Таким образом, истинное произведение искусства, вырастая из собственного исторического контекста, преодолевает его и приобретает новый. Прорывается к нам. Настоящий поэт – на все времена, его творения живут и здравствуют уже вне его биографии. Он издалека машет нам ручкой и виртуально возникает в НАШЕМ пространстве.

Вот почему Пушкина не надо осовременивать. Это он нас осовременивает, когда мы играем его «Пир во время чумы», ибо существование старого, обогащенного, к тому же, другими стихами, классического произведения в НОВОМ контексте времени и культуры как раз и делает его бессмертным. То есть написанным не вчера, не когда-то, а сотворенным актерским братством здесь и сейчас, сейчас и здесь…

Лауреат Нобелевской премии Альбер Камю «Праведники»
Пьеса в 2-х частях

Режиссер-постановщик – Марк Розовский
Премьера – март 2003 г.

Психология террора

Террор не так прост. Его осуществляют люди, имеющие и маму с отцом, и «идею» – пусть ошибочную, но свидетельствующую, что внутри этих людей клокочет безумная страсть, и бурлит какая-никакая, а духовная жизнь, точнее, подобие духовной жизни.

Кто же эти люди, называемые «террористами»? легче всего назвать их «зверями», «нелюдями» и отвернуться в сторону от них…

Но, может быть, гораздо полезнее и плодотворнее заглянуть им в лицо, распознать их поближе, так сказать, на крупном плане…

До Камю это делал Достоевский, которому Камю, несомненно, творчески подражает.

Автор замечательного эссе «Человек бунтующий» был после войны увлечен проблематикой «права на насилие», вступил в принципиальную полемику со своим коллегой – тоже основоположником экзистенциализма и тоже писателем – Сартром, который, кстати, чуть позже, в шестидесятые годы, пришел к философской левизне до такой степени, что его можно было посчитать «маоцзедунистом»… Человечеству дорого обошлись эти завихрения мировых интеллектуалов. Достаточно вспомнить выпускника Сорбонны Пол Пота, утопившего в крови миллионы людей своего народа – слово «Кампучия» сделалось нарицательным как обозначение величайшего злодейства под флагом войны «за справедливость» и других прокоммунистических лозунгов и догм.

Вот почему нам следует попытаться понять ПСИХОЛОГИЮ и ФИЛОСОФИЮ террора – в его истоках, на примере русской истории, благодаря перу мыслителя-француза, недаром получившего Нобелевскую премию за свои труды, призванные предупредить человечество о грозящей ему вполне реальной опасности. Это ведь и есть, в сущности, то, чем должно

заниматься серьезное Искусство.

Два примечания.

Первое. Я объявил, что хочу поставить «Праведников» задолго ДО событий на Дубровке, так что отвергаю возможный упрек в конъюнктурности, злободневности темы, настаивая лишь на ее, к сожалению, актуальности.

И второе. Я осмелился добавить в название «кавычки», ибо принципиально считаю, что террорист праведником быть не может. Остается надеяться, что уважаемый месье Камю СЕГОДНЯ, когда дегуманизация стала запредельна, и кровь невинных людей продолжает литься, со мной согласился бы.

А теперь давайте смотреть спектакль… И пусть эпиграфом к нему станут строки Александра Блока.

Рожденные в года глухие
Пути не помнят своего.
Мы – дети страшных лет России —
Забыть не в силах ничего.
Испепеляющие годы!
Безумья ль в вас, надежды ль весть?
От дней войны, от дней свободы —
Кровавый отсвет в лицах есть.
Есть немота – то гул набата
Заставил заградить уста.
В сердцах, восторженных когда-то,
Есть роковая пустота,
И пусть над нашим смертным ложем
Взовьется с криком воронье, —
Те, кто достойней, боже, боже,
Да узрят царствие твое!

Сергей Третьяков. Хочу ребенка

Режиссер-постановщик – Роберт Лич (Великобритания)

Сценография и костюмы – Джеймс Мерифилд (Великобритания)

Премьера – февраль 1999 г.

Этюд о Третьякове

Драматургическое наследие Сергея Третьякова весьма обширно и заставляет нас о многом задуматься. Это был художник, всецело отдавший себя левому революционному искусству со всеми его издержками и перегибами, но и – пафосом строительства нового общества, гигантской верой и обращенностью в будущее. Привнесение политизма в мораль – дело рискованное во все времена, ведь представление о добре и зле, сложившееся в истории в культуре, обычно не нуждается в подправках и исправлениях в интересах «текущего момента». Нравственные ценности провозглашены навсегда. И все же… Когда рушится старый мир, когда «кто был ничем» становится «всем», хочешь не хочешь, а происходит всеобщая переинвентаризация грехов и добродетелей, в трагически озаренной борьбе классов до крайности, до преувеличения оказывается важной «позиция», «точка зрения».

Театр 20-х годов, как известно, дал нашей культуре авторитет лидера во всемирном масштабе. Имена Маяковского и Мейерхольда, Эйзенштейна, Татлина, Лисицкого, Родченко, Третьякова связаны с феерическим извещением совершенно новой, доселе никогда не проявлявшейся в ТАКИХ формах поэтики. Этот феномен явился безусловным предвестием появления Брехта – величины планетарной на театральном небосклоне мира. Говоря словами Третьякова, все это «люди одного костра», герои своего времени, жертвы своего «текущего момента»…

Мой учитель Третьяков,
огромный, приветливый,
расстрелян по приговору суда народа.
Как шпион. Его имя проклято.
Его книги уничтожены. Разговоры о нем
считаются подозрительными. Их обрывают.
А что, если он невиновен?

Сыны народа решили, что он виновен.
Колхозы и принадлежащие рабочим заводы,
Самые героические учреждения в мире
Считают его врагом.
Ни единый голос не поднялся в его защиту.
А что, если он невиновен?

У народа много врагов. Большие посты
Занимают враги. В важнейших лабораториях
Сидят враги. Они строят
Каналы и плотины, необходимые целым материкам,
И каналы
Засоряются, а плотины
Рушатся. Начальник строительства должен быть
расстрелян.

А что, если он невиновен?..
…Опасно говорить о тех врагах,
которые засели в судах народа,
Потому что суды следует уважать.
Бессмысленно требовать бумаги, в которых
черным по белому стояли бы
доказательства виновности,

Потому что таких бумаг не бывает.
Преступник держит наготове доказательства
своей невиновности.
У невинного часто нет никаких доказательств.
Но неужели в таком положении лучше всего молчать?
А что, если он невиновен?

Один может взорвать то, что построят 5000.
Среди 50 осужденных может быть
Один невинный.
А что, если он невиновен?

А что, если он невиновен?
Как можно было его послать на смерть?

Эти стихи великого Брехта пролежали не будучи напечатанными в ящиках его архива десятки лет, но от этого вовсе не потеряли своей актуальности. Ибо всегда актуальной

будет мощь антифашизма в его интернациональном выражении – нельзя без содрогания читать эти строки, в которых, может быть, все верно, кроме одного: никакого «суда народа» над Третьяковым не было, а было чудовищное насилие, убийство, безо всякого юридического основания. «Сыны народа» оказалась вне родства с народом, поскольку творили беззаконие. Вопрос-рефрен «А что, если он невиновен?» для Брехта чисто риторический, с лукавым атакующим тоном; ведь ответ Автору известен, более того, Автор убежден в «его невиновности».

Значит, установление справедливости есть боль и мука борений художника, который сам только что еле успел унести ноги от преследований своего «сына народа» по фамилии Гитлер. Что ж, опыт печальный, опыт политический в этом отношении у Брехта, конечно, к 37-му году уже был. Но как свята память Мастера о своем «Учителе», как глубоко переживаема его трагедия жизни вместе с драмой собственной…

Проходят еще десять лет, и Брехт предстает 30 октября перед комиссией Конгресса США по расследованию антиамериканской деятельности, «охота на ведьм» – это охота на Брехта и… Третьякова, которого уже и в живых-то нет, но этим новым «сынам народа», выступающим снова почему-то от имени правосудия, тоже нужны враги, «свои» враги…

М-р СТРИПЛИНГ. Мистер Брехт, можете ли вы сообщить комиссии, как часто вы бывали в Москве?

М-р БРЕХТ. Да. Я был в Москве, дважды, по приглашению…

М-р СТРИПЛИНГ. Будучи в Москве, вы встречались с Сергеем Третьяковым, Сер-ге-ем Третья-ко-вым?

М-р БРЕХТ. С Третьяковым, да. Это русский драматург.

М-р СТРИПЛИНГ. Писатель?

М-р БРЕХТ. Да, он перевел несколько моих стихотворений и, кажется, одну пьесу.

М-р СТРИПЛИНГ. Г-н председательствующий, в журнале «Интернациональная литература», № 5, 1937 год, издаваемом Государственным издательством художественной литературы в Москве, напечатана статья Сергея Третьякова, одного из ведущих советских писателей, о беседе, которую он вел с мистером Брехтом. На странице 60 говорится…

И пошло, и поехало… Бертольту Брехту инкриминируется общение с человеком, которого он впоследствии назвал своим «Учителем». И что еще важнее, Брехта судят за его идеи, цитируя Третьякова, делают его как бы свидетелем обвинения против Брехта, прижимают великана к стенке пигмеи, манипулируя статьей из журнала как отягощающим его «Преступления», то бишь произведения фактом:

М-р СТРИПЛИНГ (читает)… Пьеса Брехта «Высшая мера» – первая на коммунистическую тему – задумана как инсценировка суда, на котором отчитываются четыре подпольщика-партийца, убившие своего товарища, и где судьи представляющие в то же время аудиторию анализируют события и выносят приговор.

…Приехав в Москву в 1932 году, Брехт излагал мне свой замысел устроить в Берлине театр-паноптикум, где инсценировались бы только интереснейшие судебные процессы из истории человечества».

В самом деле, почему бы современному театру не воспользоваться идеей Брехта… с восторгом в свое время изложенной Третьяковым. Может быть, на страшных представлениях этого театра можно было бы чему-то научаться? Во всяком случае, понравившаяся Третьякову идея Брехта недурно выразилась, к примеру, у американских авторов – создателей «Нюрнбергского процесса»?.. Остается ожидать, что в наше время какой-нибудь серьезный театр вдруг возьмется за жутковатую по смыслу, но такую необходимую для нашего сознания театрализацию, скажем, процесса над Каменевым и Зиновьевым?! Думается, что это был бы прекрасный урок того самого политического театра, о котором сейчас так много мечтают иные критики и драматурги во главе с Генрихом Боровиком.

Но это к слову. А, возвращаясь к драматургической судьбе Сергея Третьякова, хочется сказать, что именно с его легкой руки возникли в нашем театре остропублицистические памфлеты на международную тему («Рычи, Китай», «Земля дыбом», «Мудрец» «Слышишь, Москва»), в которых обнаруживалось новое направление театрального развития, постановка политобозрения становилась актом революционного действия.

Вот почему старый акэстетизм здесь отвергается, а вместо него предложен театр нового топа, с новыми конфликтами и новыми характерами. Можно сегодня посмеяться над наивностью сюжета и схематичностью драматургии Третьякова в пьесе «Противогазы», поставленной юным Сергеем Эйзенштейном прямо в цехе Московского газового завода 29 февраля 1924 года. Но если мы поразмыслим о «хепенинге» как жанре, использующем природное место действия, то целое направление развития современного мирового театра будет иметь в качестве идейно-художественного истока именно режиссерское решение «Противогазов» в нашем отечестве. Да и сама реальная история-факт, изложенная в этой пьесе сегодня заставит нас вздрогнуть от внезапно возникшей ассоциации с трагедией Чернобыля: из-за халатности администрации на производстве противогазов нет, а

директор настаивает, чтобы рабочие делали дело, поскольку завтра на завод прибудут «вожди из ВСНХ»… Больница обеспечена. Опасность возрастает. Колеблющиеся элементы выкрикивают: «Хоронить, небось, с оркестром будешь?.. Не полезем на убой!»

И тогда в разговор с решающим словом оратора-революционера вступает присутствующий здесь же рабкор «Правды»:

ДУДИН. Газ прорвался, – взять его за глотку… Чего испугались? Койки лазаретной?.. Дрались, голые, беспатронные, голодные скрипели зубами… А ты, Петр, не бился в Питере? А не в Октябре Кремль брал? А от сыпняка на Волге дохли? Трусили? Нет, не трусили. И сейчас не трусите. Завтра вы ответите гостям: мы отстояли наш кусок фонта – производственного. Если вы рабочие и революционеры, нет выхода отсюда иначе как через газ».

А дальше был героизм. Дальше была и социальная драма: один из тех, кого на носилках выносили «оттуда», приподнимается и бьет директора по лицу. А директор тоже в развернувшейся трагедии жертва: среди отравленных газом малышка, его сын родной. Отец просил: не ходи, но ребенок полез, чтобы быть вместе с рабочими.

С. М. Третьяков объяснял свой замысел просто: «Почему написалась эта ведь? Во-первых, меня поразила тема, взятая из действительности. 70 рабочих отстояли завод, работая без противогазов по три минуты и выходя из ядовитой атмосферы отравленными».

Нет сомнений, что эти люди-фантомы заслуживают удивления. Их героизм – от пресловутого обесценивания человеческой жизни, свойственного всем революционным бесам-радикалам. Но и Третьяков, и Маяковский видели в своем времени разгул и разложение этаких директоров-победоносиковых, для которых кресло Главначпупса становилось дороже революционной идеи. Но тут вся штука в том, что не ревидея – причина героизма, а бюрократия, «вожди» – совсем другой коленкор. А как современно, по-сегодняшнему тревожно звучит еще одно признание Третьякова: «Для меня эта тема, стала дорога потому, что заключенный в ней факт возможен только в Советском государстве или там, где на пороге революции рабочий начинает себя осознавать неизбежным хозяином производства».

Вот так, таким манером забытая эта пьеса прорывает «громаду лет» и приводит нас к унылому размышлению о том, что творилось вчера, может повториться и сегодня. Только сегодня все будет немного поужаснее, немного посложней.

Иное дело – пьеса «Хочу ребенка», задуманная в 1925-м и реализованная в рукопись в 1926-м. Здесь и проблематика не проста, и расстановка персонажных сил так же не сразу читается. Хотя схематизм остается, но в этой пьесе, как ни в какой другой. Третьяков пользует его методологически, сознательно заостряя то, что ему нужно. Система идей будто бы надевается, как одежда, на систему персонажем, и каждый из них становится этаким носителем своей темы. А драматургия конфликта извлекается из прямого столкновения этих людей-концепций. Примитивно?.. Но, позвольте, этим же методом работал и Достоевский!.. Правда, в отличие от Сергея Михайловича Федор Михайлович занимался «слюнявым психоложеством», что в конечном итоге увековечило его гений. Третьяков же и не ставил себе подобной задачи. Он видел свою цель как раз в обратном: ему надо было обнажить мысль, сделав ее выраженной хоть и прямо, но зато точно. Время требовало не совершенства в показе извивов души человеческой, не рассусоливания всевозможных «интимчиков», а крупных мазков, жирных точек, вопросов, а еще лучше – восклицательных знаков. И при этом Третьяков берется за тему, внешне противостоящую большой политике, далекую от непосредственно злободневных революционных дел.

В этой теме, и личной
и мелкой,
перепетой не раз
и не пять,
я кружил поэтической белкой
и хочу кружиться опять.

У Маяковского эта тема вылилась в могучий поток любовной лирики, ставшей не медленно классикой поэзии XX века. У друга и соратника Маяковского Третьякова эта тема так и не выразилась в спектакле за последние 50 с лишним лет, но это не значат, что работа Автора не имеет ценности. Особенно для нас, потомков. «Пьеса написана не тему о проблеме пола и брака в условиях нового быта, причем новый быт трактуется автором как прогноз на будущее, – так писала после читки в театре им. В. Э. Мейерхольда „Вечерняя Москва“ (2 ноября 1926 г.).

Ваш тридцатый век
обгонит стаи
сердце раздиравших мелочей.
Нынче недолюбленное наверстаем
звездностью

бесчисленных ночей.

Это – из «Про это». Про что – про это? – вопрошал поэт-самоубийца, трагедия которого имела главнейшей причиной личное, интимное, но такого масштаба, что потребовала предсмертную записку озаглавить: «ВСЕМ!»

У Третьякова та же самая заряженность на всесветность чувств. В «Хочу ребенка» нашли отражение самые заветные переживания истового революционера-художника по вопросу, что есть грех, где границы плотской страсти, что есть понятие «свобода» в отношении понятия «любовь»… Новый человек – не машина, не робот, – как в естестве его физиологии будет проявлена идеологическая сущность нового общества?.. Имеет ли право член партии на секс, на раскрепощенную эротику?.. Где границы между высокой любовью и похабщиной?.. Говоря о новой «социалистической организации полового инстинкта», сам Автор был кристально чист и свою чистоту он со свойственной ему боевитостью делал антитезой так называемому «наслажденчеству» в любви, атаковал случайность и неразумность половых связей, косвенно мешающих коммунистическому строительству. Третьяков искренне верил, по-видимому, что селекционная оргработа может быть проведена не то что в сельском хозяйстве, но и в самой сфере чувств. Общество нуждается в «научном контроле» над человеком не только во время воспитания, не только во время родов, но и во время зачатия – вот ведь как ставился вопрос!.. Вот про что – про это. Любовь не случка, не порнография, а осознанное до конца, до запредельного великое человеческое чувство. Если сейчас не принять меры, в будущее уйдет «порченое» поколение, а оно уже не окажется достаточно здоровым, чтобы создать идеальное общество, построить всемирное счастье. «Милда, есть дикари, которые запрещают на свадьбах напиваться, чтоб не портить потомства. А у нас нарочно налижутся. Что удивляться, что дети наркоманов, сифилитиков, алкоголиков выходят идиотами, эпилептиками, золотушными, неврастениками». Значит, мы ниже дикарей?.. Третьяков бьет в колокол тревоги, потому что со всей очевидностью фиксирует падение нравов в обществе, живущем машинной любовью. Если так будет продолжаться, наступит полнейшее всеобщее Вырождение, и тогда… Тогда ни о каком светлом Будущем не может быть и речи! Внедряясь в область «запретного», «интимного», «неприкосновенного», мы должны разрушить таинство любовных страстей, ибо тут в итоге на карту поставлено быть или не быть Революции. Вот почему, по

Третьякову, вопросы любви, проблемы евгеники и демографии приобретают государственную важность.

Сегодня мы можем, конечно, с сытой снисходительностью упрекнуть Автора в наивном, примитивистски выраженном мышлении. Однако, оглянувшись окрест, мы должны при этом честно признать, что многие опасности, о которых предупреждал наш ультрареволюционный Автор, сделались реалиями нашего времени. И наркоманы, оказывается, у нас есть, и проституция… И детишки не всегда здоровенькими рождаются… Так что еще неизвестно, у кого больше «перегибов» – у наивного Автора, верившего, что в будущем «рядовой человек в социалистическом обществе будет равен пяти Пушкиным», или у нас, до сих пор пока что ни одного нового Пушкина так и не родивших. Так что не будем с высот истории и нашего псевдоразвития высокомерно посмеиваться в адрес Автора.

Мне думается, куда плодотворнее воздать должное энтузиасту-художнику, которого сам Брехт почитал за своего Учителя, и который дал нам политический урок, как писать пьесы на якобы запрещенные, но столь волнующие общество темы.

Воскреси меня
хотя б за это!
Воскреси —
свое дожить хочу!
Чтоб не было любви-служанки
замужеств,
похоти,
хлебов.
Постели прокляв,
встав с лежанки,
Чтоб всей вселенной шла любовь.

А. П. Чехов. Вишневый сад. Комедия

Постановка Марка Розовского
Сценография и костюмы Ксении Шимановской
Премьера – сентябрь 2001 г.

Спать и хныкать

Марк Розовский о спектакле:

Комедия. Комедия?.. Комедия!..

Но тогда откуда и почему комедийное?

С чувством юмора у Чехова все в порядке (в отличие от Толстого и тем более Горького).

Комедийное – не в репризе, не в епиходовских несчастьях (трюках), даже не в нелепостях Гаева («Кого?») или в полуидиотических высказываниях Пети Трофимова.

«Зачем смеяться над тем, что люди теряют дом, семью, жизнь?» – вопрошал Эфрос.

Значит, и Эфрос без юмора?!

Комедийное у Чехова как раз в том, что люди теряют дом, семью, жизнь, не считая их ценностями, ОТКАЗЫВАЯСЬ – сознательно – признавать их ценностями.

Это несоответствие, конечно, не столько комедийно, сколько ТРАГИкомедийно.

Горечь этого несоответствия – пружина драматургии, дающей впечатление несоразмерности.

Ход из сада в заборе проломан
И теряется в березняке.
В доме смех и хозяйственный гомон,
Тот же гомон и смех вдалеке.

Конечно, Пастернак услышал «хозяйственный гомон» не в нашем саду, но убранный, отодвинутый Чеховым в закулисье НАШ сад столь же ощутим в своей ирреальности, как тот, о котором живописал Поэт.

В спектакле должно быть постоянное ОЩУЩЕНИЕ САДА, а не сама флора на сцене.

Образ России – болото, степь, ну, на худой конец, – лесоповал… Вишневый сад надуман своей картинностью, сусальностью, сентиментальностью… В этом образе – злая ирония

Чехова из-под его пенсне.

Он презирал выспренность.

А тут он нас ею провоцирует, и многие из нас поддаются на провокацию. И в результате под нашей ТАКОЙ работой вполне естественна будет подпись: «Режиссер Гаев».

Не следует поэтому фанфаронить, уподобляясь в постановке этому персонажу.

Надо чувствовать фальшь, специально подпущенную нам хитроумным Автором, который из своего далека улыбается нашему непониманию и провоцирует нашу безвкусицу.

Наше восприятие вишневого сада, меланхолично ПРИСУТСТВУЮЩЕГО при драме, испытывает некую странную тревогу, которую радостно излучает любая красота, почему-то находящаяся в непостижимых родственных отношениях со смертью.

Внешние раздражители отсутствуют: время длится, тревога растет, непродажа тянется, продажа нависает – этакая кафкианская зависимость от псевдятины – вот что бесит и никак не дает освобождения…

Бездействие героев нагнетает этакую глобальную неподвижность сада. Людская немощь сопровождается молчаливым свидетельством чего-то ждущих, но так ничего и не дождавшихся веток и веточек.

Сад как бы программно настаивает на своем мнимом НЕУЧАСТИИ в происходящем.

Он как бы здесь, рядом с мелкотой человечьих страстей, рядом с десятками епиходовских несчастий, его ПРИСУТСТВИЕ есть свидетельство людского бессилия, нежелания сопротивления.

Сад мистичен.

Он бездействует точно так же, как его настоящие хозяева.

Он тихо ждет смерти.

Он жалостливо высунул свои ветки – как гоголевский нос, по Белому, просунулся в мир, – так точно и они – мешают нам своим ожиданием, молча взывают к своему спасению, а спасения-то все нет и нет…

Никто ему впрямую, между прочим, не угрожает, – на сцене нет топоров Достоевского, которые по воздуху летят в руки Раскольниковых…

Да и сама рубка будет по-чеховски гениально изображена в звуке, доносящемся ОТТУДА, из глубины кулис, за сценой.

Это просто и потому так гениально.

Рубка – уничтожение.

Вся пьеса – преддверие рубки, подготовка рубки,

исследование ее причин. Дальше будет лесоповал.

Люди, сами себя уничтожившие, сами себя предавшие, уничтожают вишневый сад, за понюшку вместе с собой продают Россию…

Трагедия гибели, комедия жизни… Раневская изначально хочет тайно избавиться от этого сада. Она не глухая. Все слышит, но жить в России отказывается, – здесь дураки Писчики и Епиходовы, а в Париже неистовая любовь и Жизнь. А здесь скатерти пахнут мылом и скука, скука, скука… Да еще и работать надо, за конюшней следить, со слугами разбираться. Нет, ни за что!

Вишневый сад – это вещь. Собственность – это вещь.

Вещь можно завернуть, упаковать, взять под мышку, бросить, наконец…

Вот почему – макет на моей сцене. Макет сада из картона, перевязанный ленточкой.

Немирович называет новую пьесу Чехова – «козырной туз».

С тех пор действительно постановка «Вишневого сада» в РЕПЕРТУАРЕ любого театра – самая сильная карта.

Когда мы из жизни уйдем, «Вишневый сад» напомнит тем, кто будет после нас, о тех ошибках и заблуждениях людей России, которые будут обязательно повторяться в биографиях новых поколений и в новых обстоятельствах истории. Опять в частной истории отразится причина большого катаклизма и продажа вишневого сада окажется маленькой схемой, по которой можно будет угадать первооснову очередной трагедии, а в персонажах давно написанной пьесы прочесть страсти и глупости грядущей жизни. Мы снова, как и при осознании и постановке «Дяди Вани» можем говорить о пророческом даре Чехова, предупреждающего нас и всех после нас о нравственной макро-катастрофе России, которая будет возникать из-за нашей мелкоты, из-за нежелания спастись в честной жизни, из-за нашей феноменальной, фантастической, титанической безответственности. Пьеса о безответственности.

Конечно, одной этой формулой многоголосая сложность чеховской пьесы не исчерпывается, – к теме российской безответственности впритык примыкает вся структурная мощь авторской поэтики – и размышления о прошлом и будущем, и деликатно выраженная жалость к человеческим слабостям, и боль за вытесняемую хамством интеллигентность, и констатация раскисших от ударов судьбы, рухнувших идеалов и потока житейских разочарований людских надежд.

Двенадцать месяцев опять

Мы будем спать и хныкать
И пальцем в небо тыкать.

В стишатах Саши Черного – продление чеховского глобального пессимизма как идейно-художественной доктрины всего творчества Антона Павловича, никогда, впрочем, не делавшего эту свою доктрину абсолютно открытой, умевшего скрывать общественную проблематику своих пьес и множества рассказов, где чисто человеческие взаимоотношения и характеры были главной целью литературного изображения, причем не пороки и добродетели занимают писателя, а как бы частные случаи жизни, в коих все-то и проявляется, все-то и живет своей, в общем-то, достаточно тусклой реальностью.

Вот почему и Автора, и нас интересуют в большей степени люди, нежели идеи, – Чехов не простит вульгарно выраженных концепций, подчиняющих себе психологизм живого поведения персонажей. Надо дать воздух в постановке пьесы, а не с упорством идиота добиваться ясности своей трактовки. Это значит, что в иных кусках надобно от чего-то отказаться – от неглавного. От каких-то уже принятых деклараций и решений – и пойти за актером, преобразовав его неведение в убедительное само по себе действие. Нельзя то и дело грузить Чехова СВОИМИ (не его!) доблестными, может быть, добытыми в праведном исследовательском труде открытиями. Куда плодотворнее будет ОРГАНИЗАЦИЯ МУЗЫКИ этой пьесы – через неповиновение чувств идеям, через тайну непредсказуемого человеческого раскрытия, через поиск противоречий в характерах, которые только тогда и оказываются живыми, когда несут эти противоречия и сохраняют эту самую тайну. Другими словами, мировоззренческая суть должна проступить в пьесе сама – в нервной и неровной театральной игре, благодаря нашему целенаправленному настаиванию на том или ином смысле.

Константин Сергиенко
Собаки
Музыкальный спектакль по повести «До свидания, овраг»

Пьеса Веры Копыловой
Постановка и сценография Марка Розовского
Премьера – декабрь 2003 г.

Стая неприкаянных

Марк Розовский о спектакле:

Однажды открылась дверь и в мой кабинет вошла девочка со словами:

– Я написала пьесу. Меня зовут Вера Копылова.

– А сколько Вам лет?

– Четырнадцать.

– Что за пьеса?

Она протянула мне рукопись, я ахнул. На титульном листе стояло: «По повести Константина Сергиенко „Дни поздней осени“.

Костя был моим другом. И другом театра «У Никитских ворот», в котором он бывал не десятки, нет, – сотни раз!..

– Откуда Вы знаете этого писателя? Школьница замялась, ничего не ответила. Но пробормотала смущенно только одно:

– Это мой любимый писатель.

Я ужасно обрадовался, ибо считал – и считаю! – Константина Сергиенко блестящим Мастером прозы.

Когда-то Лия Ахеджакова сказала мне о повести Кости «До свидания, овраг»:

– Прочти. Это гениально. Все герои – собаки. Бездомные.

– А кто автор?

– Фамилию я забыла. Но ты найди и прочти.

Я нашел и прочел. И надо ж такому случиться – буквально через пару дней я оказался в писательском Доме творчества в Дубултах в номере по соседству с Константином Сергиенко – жили почти месяц через стенку, познакомились и подружились.

Костя оказался совсем не прост.

Сегодня, когда уже несколько лет прошло после его неожиданной смерти, он остается в нашей памяти как поэт, любивший всякие похождения и приключения (особенно ночные),

с неизменными и бесчисленными бутылками сухого вина под мышкой, с жаждой иронико-проникновенных бесед с любым человеком, интерес к которому он испытывал… Особенно к нему тянулись девчонки-нимфетки, каждая из них плакалась ему в жилетку, доверяя именно Косте свои самые сокровенные секреты, а он управлял этой стаей неприкаянных живых существ совершенно бескорыстно, галантно и абсолютно виртуозно. Константин Сергиенко профессионально превращал житейские будни в пиры и праздники – достаточно сказать, что он приучил всех нас «в те еще» годы отмечать День святого Валентина. Свое одиночество он изумительно умело перерабатывал в единение с не менее одинокими душами – вместе уже было не столь одиноко, не столь печально.

При этом он писал с неистовым трудолюбием. Чувство слова роднило его с Сашей Соколовым, с которым они дружили, вместе начинали и вместе – до отъезда Саши за границу – определяли свое отношение к языку как главное средство самопостижения и освоения мира.

Если бы я имел право, то назначил бы Константина Сергиенко «классиком» – без натуги, без преувеличения.

Вот почему, когда незнакомая мне девушка Вера Копылова обнаружила свое преклонение перед Костей, мне сделалось хорошо на сердце.

В дальнейшем Вера посещала мои занятия в Институте русского театра в качестве «вольнослушателя», а потом, по окончании школы, поступила в Литинститут в мастерскую драматургов профессора Инны Люциановны Вишневской.

Но чтобы поступить в Литинститут, надо было написать еще одну пьесу. Тут-то мною и было предложено Вере – уж если она действительно любит писателя по имени К. Сергиенко – сделать инсценировку его повести «До свидания, овраг» с переносом времени действия в наши дни.

В результате получился спектакль, показываемый нынче нашему зрителю.

Не скрою, многое в пьесе пришлось переделать, многое добавить. Например, песни – разных авторов и композиторов.

Впрочем, при всей этой разности хотелось собрать под своды спектакля «Собаки» компанию авторов, которые хорошо знали Костю при жизни, уважали и даже преклонялись перед ним. Это и лауреат премии им. Андрея Белого Михаил Айзенберг, и Михаил Синельников, и Юрий Ряшенцев, и автор, скрытый под псевдонимом А. П.

Мне хотелось создать некую театральную фантазию по мотивам повести, сделав смысловой акцент на неприкаянности

героев. Мы делали спектакль «Собаки» не про собак, а про людей, живущих собачьей жизнью.

Таких в нашей стране очень много…

А теперь устроимся в овраге «У Никитских ворот» и начнем сопереживать их характерам и судьбам.

После третьего звонка мы начнем…

Джордж Гордон Байрон
Сарданапал
Поэтическое представление в 2-х частях

Режиссер-постановщик – Марк Розовский
Сценография и костюмы – Бердыгулы Амансахетов
Премьера – февраль 2003 г.

Впервые Байрон

Марк Розовский (предуведомление к спектаклю).

Один знаменитый поэт Серебряного века написал такие строки:

Из жизни бледной и случайной
Я сделал трепет без конца.

Байрон сделал из своей жизни бурю. И жизнь его никак нельзя назвать «бледной и случайной».

Может быть, поэтому под пламенной одержимостью и неистовым темпераментом нашего автора таилось печальное одиночество его «я» – поэт, живущий страстями на износ, преображался в Героя собственных фантазий, которыми защищался от скуки и обыденности жизни. Причина романтизма Байрона в небрежении бренным существованием во имя высших целей и ценностей – ну, например таких, как Любовь и Свобода. В этом смысле Байрон – очень русский поэт английского происхождения. Он близок нам своею заряженностью на совестливое соединение идеалов с реальностью, отказом от благонамеренного благополучия, взамен которому поэт предпочитает риск, сумасшествие, эротику, музыкальность, подвиг, счастье борьбы за счастье. И саму смерть.

В пьесе «Сарданапал» Байрон полемически отстаивает романтическую позицию поэта: человек рожден, чтобы жить, то есть для радостей жизни, для любовных утех и пиров, для праздника и света. И нет смысла упиваться богатством, властью над другими людьми, жестокостью и правом на насилие. Суета сует – даже война, даже подавление мятежа и наказание злодеев-заговорщиков. Жизнь прекрасна, если только в ней есть главное – свобода и любовь. Быть диктатором?.. Нет, лучше не жить…

Действие пьесы – в древней Ассирии. Это значит, что вольнолюбивый западный Автор написал причудливую восточную сказку, которая не может быть представлена без экзотики и тотальной театральности. Как ни странно, «Сарданапал» никогда не шел на советской сцене – нам не нужны были ТАКИЕ цари!.. нам не нужен был ЭТОТ Байрон!

В театре «У Никитских ворот» мы думаем иначе.

Кажется, это первая постановка «Сарданапала» за всю историю русского театра.

Перевод – выдающегося мастера перевода – Г. Шенгели.

Максим Курочкин. Истребитель класса «Медея»
Фантазм

Постановка Марка Розовского
Премьера – март 2005 г.
В спектакле использованы музыкальные цитаты из репертуара Мадонны, Элвиса Пресли, Принса, Дж. Джоплин, Кристины Агилеры, Верки Сердючки

Опыт новой драмы

РОЗОВСКИЙ. В последнее время часто слышал одно и то же:
– Это правда, что вы ставите Курочкина?
– Это правда.
– Как хорошо!
Удивление пополам с восторгом меня тоже удивляло. Разве раньше в нашем репертуаре не было Кафки, Пинтера, Ионеско, Виткевича?..

«Новая драма», сомкнувшаяся с театральным экспериментом, не раз обретала на сцене театра «У Никитских ворот» свое прочтение и многократно привлекала зрителя, особенно молодого… Совсем недавно на нашей сцене дебютировала совсем юная Вера Копылова («Собаки»), ранее возник Василий Сигарев («Черное молоко»). И вот теперь очередь Максима Курочкина.

Прочитав целую гору его пьес и пьесок (иногда одноактовок, иногда – просто сцен-миниатюр), я выбрал «Истребителя». Почему?

Иногда хочется хорошенько встряхнуть себя и собственное дело. Хочется войти в художественный контакт с неким театральным миром, который, казалось бы, находится в ином измерении, но после нашего сближения и сотворчества оказывается абсолютно полноценным искусством, убедительным, заразительным и, что самое главное, человечным. А значит, НАШИМ. Учудив друг другу взаимопроверку, Автор и мы сохранили себя в своих тягах к необыкновенной театральности, в современной игровой эстетике отнюдь не противоречащей психологизму и философичности. Пьеса Курочкина написана свободным человеком, знающим, что такое оттенки смысла и умеющим эти оттенки передавать. К тому же пьеса простроена, она с «секретом», с поворотом, метафоричностью, то есть

признаками действительно «Новой драмы».

С разрешения Автора я сделал две вещи – назначил на мужские роли женщин (автор при этом подскочил на стуле и вскричал «Идеально!») и дал в подзаголовок свое обозначение жанра – «фантазм» (на что Автор милостиво произнес «Как хотите»). И мы сделали спектакль – специально к 8-му марта, чтобы немножко поёрничать на тему о мужчинах и женщинах, ведущих вечную «войну полов», но так же вечно страдающих от одиночества и опустошенности. Наш Автор – проник, и нам нельзя забывать об этом. Но он еще и лирик, и эта чувственность прекрасна.

Во время репетиционной работы все время почему-то всплывали в памяти строки одного гениального поэта:

Быть женщиной – великий шаг,
Сводить с ума – геройство.

Этим героиням и посвящается наш опус. Радует курочкинский эпиграф к нему: «Ни один из сидящих в этом зале не доживет до событий, о которых пойдет речь».

В этом рискованном спектакле – предупреждении (или предположении!) вместе с нашим новым, молодым Автором мы озоруем и хулиганим по самому серьезному поводу, – здесь идет речь ни много ни мало о самоистреблении человечества как о вполне реальной угрозе – в этом смысле будущее начинается сегодня, а раз так, то надо, хотя бы в шутку, ударить в колокол. Все, что здесь выдумано, – не надумано. А все, что здесь «фантазм», – образ правды.

Молодой Максим Курочкин, несомненно культовая фигура «Новой драмы». Он имеет имя и опыт, однако гораздо важнее – он имеет свой мир и говорит на своем языке.

Добро пожаловать на нашу маленькую нестареющую сцену, Максим!.. Успеха тебе и нам!..

Эдвард Олби
Не боюсь Вирджинии Вулф
Драма в 2-х частях

Перевод с английского Н. Волжиной
Постановка Марка Розовского
Премьера – декабрь 2001 г.

В круге семейного Ада

РОЗОВСКИЙ. Давно-давно мне хотелось поставить эту необыкновенную пьесу, да все никак руки не доходили. И хорошо: нынешняя постановка многозначительно совпадает с переходом в третье тысячелетие, где еще неизвестно, будут ли созданы психологические пьесы такого уровня, какого достиг этот американец по имени Эдвард Олби где-то в шестидесятые годы ушедшего века.

У пьесы иронико-идиотическое название, нам непонятное. Г. Злобин в своей отменно глубокой статье-послесловии к сборнику пьес Олби, изданном у нас в издательстве «Прогресс» в 1976 году, объясняет: «В качестве названия пьесы Олби взял нацарапанную на зеркале надпись, которую он увидел в каком-то баре. Впоследствии он комментировал: „Не боюсь Вирджинии Вулф“ означает, конечно, что нам не страшен серый волк… нам не страшно жить без фальшивых иллюзий».

Таким образом, театр, который сам есть не что иное, как организованная иллюзия, призывает нас к сугубой реальности. А мы, в свою очередь, созидая эту видимость реальности на сцене, пытаемся доказать, что Игра, если, конечно, она талантлива, может подменить Жизнь.

Но именно этим занимаются сами герои пьесы Олби, потерявшие гармонию с самим собой и друг с другом в бесовстве вражды и остервенелой житейской нетерпимости.

Марта и Джордж выдумали себе сына и живут, играя с ним долгие годы, как с живым. Бездетная пара – в канун разрыва, на пике своего семейного конфликта. Дальше ТАК продолжаться не может!..

Опустошенные во взаимной битве не на жизнь, а на смерть, муж и жена делаются похожи на двух профессиональных боксеров, которые, обессилев совершенно в девятом раунде, повисают друг на друге, а в десятом снова и снова бодро и

агрессивно атакуют с невесть откуда взявшимися азартом и силой! – будто и не было этого «повисания», этого псевдоотдохновения – борьба продолжается, черт возьми, и нет ей конца и края!

И все же «хеппи-энд» наступает, но не в виде вульгарного американского штампа, а как всепобеждающий знак драматургии жизни: пьеса о жутком разрыве превращается на наших глазах в мощнейшую пьесу о прекрасной любви.

У Б. Пастернака есть цикл стихов «Разрыв» и там вопиет такая звукоречь:

О ангел залгавшийся, – нет, не смертельно
Страданье, что сердце, что сердце в экземе!

Это очень точно – когда ангелы лгут, происходит разрушение. Перед нами две супружеские пары и обе непрочны и порочны, хотя одна – молодая – на вид здоровая семья, а другая – постарше – болезненно и бестолково занимается самораспадом. Бесплодие – их общая беда, но куда страшней диагноз этим несчастным людям: их сердца действительно в экземе!..

Олби ведет своих героев через круги семейного ада, который они сами себе устроили, – схватка мужского и женского полов носит вроде бы частный характер, но наш чувствительный к чужим судьбам зритель, надеюсь, увидит в этой пьесе не только картинку домашней американской жизни, но и себя – что-то такое, что единит нас всех при всей разнице наших географий, менталитетов и социумов.

Ведь в России люди тоже частенько разводятся и мучаются в одиночестве и взаимном отчуждении!.. Признаемся, мы тоже «боимся Вирджинии Вулф», когда оказываемся без любви да в пустоте.

Раньше считалось, что Олби «разоблачает» мелкобуржуазную сущность «американского образа жизни» – тем эта пьеса якобы нам и близка. Это чушь.

Пьеса близка нам прежде всего своей человечностью, в воспроизведении которой всегда был признанным мастаком русский психологический театр и его Величество Актер.

В нынешние времена, согласитесь, такой театр утверждает себя на подмостках все реже и реже. Больно сознавать, что так называемая школа переживания, школа реалистической, тонкой в своих переливах и таинственных изъявлениях игры делается якобы никому не нужной. За это заблуждение мы расплачиваемся кризисом в актерском цехе, где новые именитые посредственности демонстрируют неумение играть сердечно, с

полной самоотдачей своей психофизики и своего интеллекта – чего нет, того нет!..

В этой ситуации театр «У Никитских ворот» берет в свой репертуар пьесу Олби, чтобы в очередной раз сделать попытку глубинного распознания человека, непознанных и до конца непознаваемых тайн его внутренней жизни. Мы верим, что душевность, сопрягаемая с духовностью, – это то, что мы обязаны сберечь и сохранить в переходе к жизни в двадцать первом веке. Наши актеры заслужили честь играть в таком спектакле, им уже по плечу драматургия высшего мирового класса!..

Что касается меня лично, то я помню, как Эдвард Олби, будучи в Москве, кажется, в 77-м году, пришел вместе с Васей Аксеновым на «Историю лошади» в постановке БДТ и выразил свой восторг увиденным.

Мне бы очень хотелось, чтобы постановка «Не боюсь Вирджинии Вулф» на сцене театра «У Никитских ворот» ему тоже понравилась…

Два Чехова

Часть 1. Пари

Пьеса-фантазия Марка Розовского По мотивам одноименного рассказа А. П. Чехова

Режиссер-постановщик – народный артист России Марк Розовский

Сценография и костюмы – заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии России Татьяна Сельвинская

Часть 2. Юбилей

Сценическая редакция и постановка – народный артист Латвии Аркадий КАЦ

Сценография и костюмы – заслуженный деятель искусств России, лауреат Государственной премии России Татьяна Сельвинская

Премьера – апрель 2004 г.

Неизвестный Чехов

Марк Розовский. Предисловие к пьесе «Пари» (после третьего звонка).

Уважаемые дамы и господа! Уважаемая публика!

Прошу прощения за маленькое, минуты на две-три, предисловие. Это неизвестный Чехов. Кого ни спрошу: помните ли рассказ «Пари», никто и вспомнить не может. Наверное, и вовсе этот рассказ не читали.

А зря. Это рассказ-притча.

Это необычный Чехов.

Настолько необычный, что многие скажут: это – не Чехов. Однако ошибутся, ибо авторский мир Антона Павловича действительно необозрим. Лукавый взгляд сквозь пенсне как бы дразнит нас: то, что ждешь от меня, – не получишь, а получишь то, что не ждешь.

Рассказ «Пари» – неожиданный рассказ Чехова. А впрочем, почему неожиданный?.. Ведь назвав свой знаменитый поток шедевров – «Пестрые рассказы», автор прежде всего настаивает на

ПЕСТРОТЕ, а значит, готовит наше восприятие к самому сногсшибательному диапазону. В том-то вся и штука, господа, что рассказ «Пари» – это тот же Чехов, это та же рука Мастера, тот же лапидарный стиль, находящийся в родственных отношениях с талантом.

И как бы чужд не казался ЭТОТ Чехов ТОМУ Чехову, которого мы все знаем и любим, нам придется воистину открыть для себя в нем еще и еще такое, за что мы полюбим его еще больше. Именно такие чувства я испытал, когда решился на страшное действие – немножко дописать Чехова при перетаскивании его прозы на сцену. Да, да, не пугайтесь, именно дописать. Ах, простите меня, Антон Павлович, ах, простите… Может быть, меня оправдает только тот факт, что в пьесе «Пари» (по рассказу «Пари») весь Ваш текст дословно, скрупулезно сохранен. А вот за остальные мои домыслы к Вашей блестящей прозе ответственность несу уже я.

С наилучшими пожеланиями успеха спектаклю,

Марк Розовский

P.S. А теперь бедный зритель пусть попробует сам догадаться, где Чехов, а где ваш покорный слуга, пусть, пусть попробует…

Л. Н. Толстой
Живой труп
Семейная драма

Постановка Марка Розовского
Сценография – Стаса Морозова
Премьера – октябрь 2006 г.

Кому он нужен, «Живой труп». Установочная беседа с актерами

РОЗОВСКИЙ. Толстой пугает. Он с бородой. И нос картошкой… Да еще эта его сомнительная философия – «непротивление злу»… Это что же – какой-нибудь гитлер тебя будет вешать, а ты его люби, не сопротивляйся?!

Что-то тут не то. Со Львом Николаевичем хочется спорить. Льву Николаевичу хочется возражать. К тому же его обозвали (а мы это заучили) «зеркалом русской революции». Ну, какое из него «зеркало»?.. Да и «революция», уж мы-то знаем, есть то самое насилие, которому «непротивление» – любое! – поперек горла.

Толстой страшен нам неприятием роскоши и довольства – честно говоря, подавляющее большинство людей на нашей грешной земле стремится к богатству, желательно несметному, а нищету почему-то не выносит. Значит, Толстой опять куда-то гнет «не туда», – народу пахать тяжко, а Толстой с превеликим удовольствием вместе с народом в одной упряжке «пахать желают», да ведь не барское это дело! Не надо нам Вашего «опрощения». Мы иначе жить хотим. Вот Вы говорите, что труд возвеличивает душу, очищает – что за ерунда!.. Спустись в шахту и ТАМ себя возвеличивай, ТАМ себя очищай!.. Нет, Лев Николаевич, Ваши воззрения нам не подходили и не подходят – в наше время толстовство с его зерном – опрощением – давно исчерпало себя, сделалось ветхой, устаревшей теорией, далекой от реальности и самой доктрины потребительского общества, знаменательно восторжествовавшей в мире с некоторых пор.

Церковь его и по сей день не простила. Он ее обвинил во вранье и неследовании Христу. Как так?.. А вот так: лгут, оказывается, церковники, провозглашают одно, а делают, видите ли, другое… Сомкнулись с преступным государством, слились в поцелуе с греховной властью, а с амвона болтают о всеобщей любви и доброте. Простой человек голодает, необразован, точнее,

неграмотен, на войне гибнет, в неволе дохнет, а Вы нам тут сказки рассказываете, – про патриотизм, который «последнее прибежище негодяя» (любимое Толстым изречение!), про «семейное счастье», которое одна сплошная видимость, про жизнь, которая на самом деле не жизнь, а пустота и мерзость. Эх-х-х… Отлучили Толстого от святой церкви. Кончилось тем, что могила титана литературы в Ясной Поляне – без креста. Но, правда, всегда в цветах.

Все это вместе взятое делает Толстого каким-то ЧУЖИМ нашему сегодня, каким-то, я бы сказал, духовным отшельником, чьи воззрения оказываются нам, нынешним, отнюдь не близки и совсем уж неприменимы в мире, живущем по другим законам и с другой моралью.

И, если это так, зачем ставить Толстого сегодня? Кому он нужен, этот «Живой труп»?!

А вот как раз спектакль и должен дать ответы на эти вопросы. Хотелось бы, чтобы дал…

Ибо «Живой труп» написан был именно с целью вернуть не заинтересованное ни в чем общество к правде и смыслу существования, встряхнуть сонные души, призвав их к фундаментальным ценностям и представлениям о жизни и смерти. Для меня, несомненно, «Живой труп» – продолжение распознания и освоения главного в «Холстомере» – высокого в толстовстве.

На вид, «Живой труп» – не более чем «семейная драма». Да еще с оттенком детектива. Сегодня бы такую вещь легко бы превратили в «сериал»…

Но не превратят. Слишком много в «Живом трупе» нагружено серьезных мыслей о человеке, о его грехе и ответственности за грех – тема генеральная всей русской литературы, ставшей классикой как раз по причине глубокого исследования этой темы.

Наш выбор этой пьесы продиктован желанием неповерхностного, психологически проработанного воспроизведения достаточно частной истории, которая уникальна и своим сногсшибательным сюжетом и внедрением в него цельного толстовского миросознания, благодаря чему сюжет с уголовным оттенком под пером страдающего и страждущего другой жизни писателя-мыслителя превращается в притчу об измученной и истерзанной в своем долготерпении человеческой личности.

Но мы были бы не мы, если бы не предложили зрителю свое толкование пьесы и ее героев – этим я буду озабочен чрезвычайно в процессе всей нашей работы.

Прежде всего, это касается трактовки Феди Протасова. Этот

образ ранее, как правило, игрался, как образ пьяницы, беспробудного, павшего человека. Внешне, конечно, он и выглядит таким. Слабость его – пристрастие к алкоголю, губительное и зловредное. Из-за него, из-за этого пристрастия, вроде бы и вся драма произошла.

Но дело в пьесе обстоит как раз наоборот. Перед нами, да, спившийся человек, но спился-то он именно потому, что узнал об измене жены с ближайшим другом. Спивается Федя потому, что не может, не в силах обвинить свою жену – такой вот характер непротивленца! – молчит, годами молчит и терпит, терпит и молчит, оттого и начинает пить и далее пьет безудержно… Но не падает в пропасть, как принято трактовать, а спасается в цыганском обществе, где полет и воля, где искренность чувств и высота искусства. Страсть и Искусство теребят его душу и делают его решительным по отношению к самому себе.

Уйти, убежать, оторваться от мира вранья и измен, уйти в никуда, отодраться от этой вашей мерзости и гадости, от вашей пошлости и грязи, взлететь и разбиться, окончательно порвав с лицемерием якобы благополучного существования, убежать во что бы то ни стало, как бы трудно это ни было, исчезнуть, испариться – только бы не иметь с вами ничего общего, только бы ТЕПЕРЬ не с вами, не с вами, не с вами, а только с самим собой, только наедине со своим духом и верой – вот поступок, вот подвиг человеческий!.. Вот действие, основанное на противодействии, на противоСТОЯНИИ всему и вся. Лучше быть живым трупом, чем просто трупом. Любить жизнь стоит лишь затем, чтобы обрести свободу – это выбор честный, прямой, сознательный.

В нашем спектакле, таким образом, Федя Протасов предстанет сильным, очень сильным человеком. Он мужественно ищет выход из мира всеобщего вранья и фальши и находит его, подобно самому Толстому, бежавшему в конце жизни из своего благопристойного, но пронизанного ложью взаимоотношений (с женой, близкими) дома – ранним утром того трагического по сути дня, когда стыдливый титан, забыв в передней шапку, уносит себя, свое тело в никуда, в пространство, – лишь бы не быть соучастником лжи, лишь бы ЗДЕСЬ не быть… «Освобождением Толстого» назвал Бунин уход писателя из Ясной Поляны и жизни.

«Живой труп» и Лев Толстой как бы единятся своей судьбой – писатель-автор и его герой – совершают одиозный поступок в духе обезумевшего мученика Короля Лира, столь ехидно отрицаемого русским гигантом словесности, но в этом как раз и состоит насмешливая правота скрещения вымысла и реальности,

частного случая и обобщения, документальной правды и поэзии…

«Идите к Богу!» – есть такое выражение.

До чего же не прост этот путь.

Ф. М. Достоевский. Крокодильня

Пьеса и остановка Марка Розовского
Сценография – Александра Лисянского
Премьера – февраль 2005 г.

Веселый Достоевский

Марк Розовский о спектакле:

В эпоху, когда разрушение преобладает над созиданием, нам становится особенно нужен Ф. М. Достоевский. Этот писатель, которого вполне заслуженно можно считать и мыслителем, снова нуждается в освоении – для того, чтобы нынешнее поколение узрело себя в прошлом, в тех заблуждениях, что уже не раз бывали в нашей истории. Но раньше было раньше. Теперешняя жизнь, просвеченная Ф. М. Достоевским из своего далека, уже больше похожа на достоевщину, то есть жизнь, из которой общество не возымело никакого урока.

Вот почему «актуализировать» Достоевского, делать его «злободневным» – задача, хоть и не простая, но необходимая. А каковы будут при этом наши средства?

Эти средства мы называем театральными. И сразу возникает законный вопрос: а по какому праву мы беремся за сценическое перевоплощение его прозы?.. Есть ли у нас это право?

Есть. И дал его нам сам Автор – Федор Михайлович Достоевский.

«Сцена – не книга» – эти слова классика ключевые для понимания специфики нашей работы.

«Благодарю Вас за внимание к моему роману» – это из письма Федора Михайловича к литератору В. Д. Оболенской, которая испрашивала у Автора разрешения на инсценировку «Преступления и наказания». – «Насчет же Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать…»

Однако простого согласия мало, – Федор Михайлович четко заявляет далее: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической».

Следовательно, отказываясь от буквалистского, иллюстративного подхода, надо было предложить Театру язык самостоятельного Искусства, дав ему все творческие права преображение прозы. «Другое дело, – продолжал убеждать

Ф. М. Достоевский В. Д. Оболенскую, – если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод для переработки в драму или взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет…»

Последние слова столь точны и недвусмысленны, что у меня, человека театрального, просто дух захватывает…

«Переделаете и измените» – да ведь именно этим я и все мы занимались, работая над «Крокодильней»! Мы делали именно «переработку» (слово-то какое! И принадлежит оно не кому-нибудь, а, подчеркиваю, самому Ф. М. Достоевскому), выполняя в прямом смысле завет великого Автора. «Взяв первоначальную мысль», мы увлеклись миросознанием Достоевского, увидев в нем что-то от Гоголя, что-то от Кафки, а что-то даже от Булгакова!.. Но, конечно, прежде всего, самым главным для нас был сам Ф. М. Достоевский с его болью и широтой взгляда на все без исключения проблемы жизни российского общества. «Перерыть все вопросы», не дав на них однозначных прямолинейных ответов, – этой художественной цели служило и служит ВСЕ творчество нашего Автора.

«Крокодильня», возникшая «У Никитских ворот», может быть, сделает свое дело – заставит вздрогнуть от пророчеств великого писателя, знавшего, оказывается, о нас, сегодняшних, гораздо больше, чем мы знаем о себе сами.

31 августа 2004 г. Установочная беседа Марка Розовского с артистами перед началом репетиций спектакля «Крокодильня».

РОЗОВСКИЙ. То, что нашел для себя и для всех нас Федор Михайлович, нуждается в осмыслении целыми поколениями людей, и само понятие бесовства, тема мракобесия, которая вырастает из бесовства – все это Достоевским было прочитано и пророчески предугадано в истории России и имело колоссальное значение. Значение прежде всего в том, что Достоевского услышала горстка людей в России. Горстка! А само миросознание российского народа, если так можно грубо его обозначить, осталось вне пророчества великих пророков. Вот отсюда и былые и нынешние катаклизмы нашей истории. Отсюда и кровь, и неуважение к личности, отсюда чудовищная мясорубка истории, в которую погружается то и дело наш народ, ибо он не слышит своих пророков, не слышит их предупреждений, не понимает, что же, по сути, ими предрекалось всем нам.

И все, как бы, заново, все с пустого листа, а сейчас вообще это брошено, если не сказать отброшено, поэтому всякое возвращение к Достоевскому мне кажется принципиально нужным. Хотя Достоевский – писатель трудный в чтении. У него воспаленный

стиль и его ведет эмоция. Его игра какая-то в разные стороны. Стиль бурный, сюжет зигзагообразный. Непредсказуемое слово. Бывают огромные сложные периоды, бывают очень простые… Тут нужно иметь вкус ко всему этому, вчитаться. Конечно, существуют «Братья Карамазовы», существует «Идиот», «Бесы», «Преступление и наказание» – это вершины его творчества и, конечно, это огромные объемы и философские, и человеческие, и художественные, – но есть и такой Достоевский, который написал, допустим, «Крокодила» и для нас это удивительно, потому что это как бы не совсем соответствует тому образу писателя, который он сам себе в веках уже создал.

Это веселый Достоевский. Это Достоевский, для которого игра, для которого его миросознание, серьезное миросознание совсем не обязательно выражать только лишь в этаких глубинных психологических философских проектах или в каких-то очень социологических, идейно очень точно проработанных текстах. Можно и через анекдот. Через фантазм.

Этот текст лежит чуть-чуть на обочине «большого Достоевского», согласитесь. И вместе с тем это все равно Достоевский, тот же Достоевский!..

Я бы сказал даже: когда он веселый, он не менее убедителен и более, что ли, заразителен, а кстати, веселый Достоевский бывает довольно часто и, скажем, если читать «Бесы» с этой точки зрения, да и «Братьев Карамазовых», там огромное количество иронии, иногда реприз, шуток очень живых, каких-то фарсов, я сейчас не буду вдаваться в подробности, но, поверьте, это так! С этой точки зрения, если откроешь – вот шутка, вот шутка, вот здесь иронизирует, вот здесь непонятно, что говорит, надо разгадать ребус, здесь какая-то загадка и так далее, и так далее… И вот отсюда наш интерес к этому анекдотическому сюжету. Сюжету, который был написан Достоевским в подражание, и он этого не скрывал, Гоголю, которого очень любил. Правда фантасмагории оказывается правдивее правды жизни. Это не прием. Это метод. Фантастический реализм.

История человека, который был проглочен крокодилом и оттуда из крокодила, он начинает руководить миром, ну это потом, сначала он привыкает, он там живет во внутренностях крокодила, а мир вокруг него бесится, живет своей жизнью… Мной написана не прямая инсценировка рассказа «Крокодил», а в этот рассказ внедрены некоторые элементы из других произведений Достоевского. Это тот самый принцип, который когда-то провозглашал Мейерхольд. Он, когда ставил «Ревизора», говорил что ставит не «Ревизора», а всего Гоголя. Так же мы пытались всего Толстого вместить в «Историю лошади». Все

толстовство, не всего Толстого. Его художественные идеологемы внедрить в тот сюжет, который мы разыгрываем. Сам Достоевский был в общем-то при всей его такой вот кажущейся мрачности и глубокомысленности, он был по-пушкински невероятно живым человеком, невероятно способным к разного рода всяким приключениям, эти приключения становились иногда легендами.

Мы не можем твердо сказать было ли это, но во всяком случае еще при жизни Достоевского говорилось очень много о том, что он вообще-то много безобразил, в том числе в сексуальном плане. Скажем, Ставрогин, который рассказывает в исповеди о том, что он изнасиловал 12-летнюю девочку – все это Катковым приписывалось самому Федору Михайловичу, что он якобы в какой-то баньке чуть ли не 10-летнюю девочку… Ну, не знаю. Не хочется верить. Однако, несомненно: автор у нас знающий. Ставрогин в этом смысле есть продолжение Свидригайлова. Опять тема вседозволенности. Да и, собственно, рядом история самого Федора Михайловича с Аполлинарией Сусловой, которая была для него совершенно уже девушкой нового поколения и которая, бывало, вела очень легкий образ жизни. Представляете, она сидит в Париже, гуляет по Парижу, он к ней рвется через всю Европу, денег у него нет. Он в Баден-Бадене по дороге останавливается, чтобы деньги принести для своей любимой девушки. Играет в рулетку четыре дня в конце августа, с 21 по 24 августа.

И выигрывает там очень много денег, половину спускает, но останавливается. Это колоссальный поступок. Останавливается, потому что в Париже его баба ждет! И он приходит к этой бабе. Приезжает на левую сторону Сены, а она видит, что он к ней приехал. Он входит к ней с яростным, живым глазом Достоевского. Ему 40 с лишним лет, а ей там 20 с чем-то и она говорит:

– Надо поговорить.

Он не понимает, что там?! в чем дело?! что случилось?! (Это я так немножко вульгарно пересказываю.) Она ему говорит:

– У меня есть Сальвадор.

– Какой Сальвадор?

– А вот испанец Сальвадор, с которым я живу…

Вот так, понимаете… Она-то Сальвадору этому и на фиг не нужна была! Но влюбчива невероятно…

Достоевский очень расстроился, надо сказать… И очень ее за это порицал.

Вообще, он очень любил женщин, которые не то, что… ну, которые свободного такого поведения. Сейчас есть такой рекламный слоган – пиво легкого поведения. Так вот, легкого

поведения и блудница Соня Мармеладова, которая Раскольникова привела к раскаянию, хотя бы тем, что она читала ему Евангелие, и заставила читать о Воскресении Лазаря. Этот эпизод, можно сказать, почти взят из жизни самого Достоевского!.. Например, у Достоевского была очень интересная история с такой женщиной (об этом мало кто знает), которую звали Марфа Браун. Она из аристократической семьи Паниных, но в молодые годы ушла из дома и, как говорили, свихнулась, потому что уехала в Европу. Просто убежала… Русская женщина! И в этих Европах она загуляла ТАК, как вообще трудно себе представить! Короче говоря, она была с какими-то шулерами знакома, с картежниками. С представителями преступного мира. Ее ловили по всей Европе, потому что она была с ними связана, выдворили из Бельгии, из Голландии. Она ночевала под мостами в Лондоне. Там же ее посадили в тюрьму, в тюрьму пришли какие-то миссионеры, начали ее спасать… Это все до встречи с Достоевским. Миссионеры пытаются ее вернуть на путь праведный – сводят ее с каким-то американским матросом из Балтимора. У них любовь (ей было просто, наверное, с матросом). Их миссионеры отсылают на какой-то остров за свои деньги, но недолго музыка играла. Матрос ушел в длинное плавание, ей стало скучно на этом острове, она сбежала с этого острова. Куда? В Россию, конечно, на родину. Она же Панина. Но она была уже в это время Марфа Браун. Бедный морячок американский остался ни с чем, а она приехала в середине века в Питер и там она связалась с журналистами. Самый близкий ей журналист был по фамилии Горский. Он был совершенно падший человек из журнала или газеты «Эпоха», где Достоевский сотрудничал. Горский познакомил ее с Достоевским. Попадает Марфа Браун в больницу, из больницы ее должны выписать, Горскому содержать эту Марфу не на что, он сам бедствует и пьет. Он все время приходит в больницу и просит врачей ее подержать подольше. Врачи отказывают. И тогда Достоевский говорит ей: «А может, ты у меня поживешь?» И она с большим удовольствием начинает жить у Достоевского. Собственно там, то ли он ей читает Евангелие, то ли она ему читает Евангелие. Во всяком случае, они договорились обо всем.

Короче говоря, образ Сонечки Мармеладовой во многом, мне кажется, навеян этим знакомством с Марфой. А может, я ошибаюсь… Кто знает теперь?..

Я бы так сказал – грех витал в воздухе и становился бытом. Особенно у таких замечательных людей как Пушкин, Достоевский… Талантливые тоже грешат. Но грешат талантливо. Вернее, свой обыкновенный грех превращают в образ, делают

всеобщим достоянием. Хорошо устроились, не правда ли?..

Не будем их осуждать, но распознать истоки грехопадения – всегда интересно. Все это потом перерабатывалось в высокие произведения искусства.

…Миры «Крокодильни» – это миры нигилистов, либералов и так же мир чиновников, российской бюрократии, системы. Весь гротеск фантасмагорического сюжета погружен в эту фактуру. И нам предстоит разобраться в этой истории. Здесь есть несколько персонажей, додуманных мной. Многое будет ломаться, как всегда. Многое будет дописываться, уточняться, переделываться, сокращаться, а иногда увеличиваться… «Сцена – не книга», – говорил Достоевский. Ну, как не согласиться с великим умом?..

…Вам кажется сейчас, что это не роль, но вот поверьте мне, что когда спектакль будет, вы увидите, какие вы классные роли играете. Это не пустые слова!

…Некто… Вообще, все, что связано с НЕКТО, это тема детективная: возникновение, пропадание. Он как дьявол все время будет возникать, в любой сцене… неожиданно.

…Мне хотелось бы, чтобы они были в белых рубашках, в галстуках – вот как в офисах современных. Наши нынешние чиновники… А впрочем, зачем?.. И так все ясно будет, без дешевого осовременивания…

…Что я хочу вам сказать? Я хочу сказать, что в этом спектакле задачи актерские достаточно просты. Обычно говорят, пугают: «мы делаем сложную работу». Тут не сложности, если понимать стиль, если увлечься словом, если служить мысли. Понимаете? Тогда жанр такого, что ли психологически насыщенного и политически так сказать оснащенного капустника (не боюсь этого слова, ибо это высокий жанр!) он будет спасителен для всего этого.

Понимаете? Это спектакль – игра. Здесь надо очень вчитавшись в текст, найти, так сказать, повод для того, чтобы увлечься всем этим. Если это будет не увлеченно, если это будет сделано с холодным носом и рыбьей кровью, актерски ничего не получится.

Очень хочется, чтобы действовала компания актеров, которых я условно называю «хор», рассказчики, которые будут внедрены во всю эту историю, и будут действительно действовать во всей этой истории. Они будут в каждом эпизоде задействованы, или почти в каждом. Поняли, что это не произнесение текста, а именно действенное ведение всей истории?.. Вы двигатели всей пьесы. Вы проходите через всю пьесу. Сейчас кажется: ну, вот реплика… еще реплика… А тут роли.

Очень важны точки в каждом маленьком эпизоде, очень

важна пластика, очень важно придумать, как вы перевоплощаетесь: там будет кульминативная сцена бесовства и так далее. Вообще, все рассыпано здесь на серию эпизодов. И кажется, что эпизодик вот такой, малюсенький, но он очень яркий, красочный. Он как бриллиантик должен быть, поэтому мне очень хочется, чтобы все актеры кайфовали от игры в этом спектакле. У каждого должно быть какое-то привлекательное, драгоценное, золотое изъявление, пусть кратко предстоит увлечься игрой.

Сегодня это в театре делают многие. Зрители очень любят такой театр. Театр, где мысль облечена в какую-то метафору, в какой-то поэтический мир. Соединяйтесь с этим поэтическим миром. Если этим увлечься, то может получиться и забавно, и озорно, и очень зрелищно, и самое главное, почувствовать еще темпоритм будущего спектакля. Он должен быть очень стремительным. Но вместе с тем должны быть очень точные акценты, остановки смысловые, которые подчеркивают мысль. Вот тогда, мне кажется, будет настоящий гротеск.

Это всегда трудно играть. Если удастся, чтобы все работали в едином стиле, на одном театральном языке, в ансамбле. Надо договориться, во что мы играем, на каком языке. Как мы балуемся, как мы живем вот в этом баловстве. И это баловство, и озорство, конечно же, зиждется здесь на слове Достоевского, на извивах его речи. Мы должны эту речь постичь.

Сейчас мы очень далеки от результата. Но когда начнем делать, мне кажется, мы займемся постижением, и благодаря этому постижению образ будет объемный, выразительный, заразительный. О каждом персонаже можно сказать отдельно.

Вы почувствовали, что такое Иван Матвеевич – прекраснодушный милый человек, который закончил работу. Он идет в отпуск. Вот обстоятельства. Я иду в отпуск! Как мне хорошо! А тут предложение – идем посмотрим крокодила. Товарищ есть. Собираемся. Идем, посмотрим диковинку. Начало должно быть абсолютно блаженно идиллическим во всех отношениях и взаимоотношениях. Любовь мужа и жены. Безмерное количество поцелуйчиков, поглаживаний, ухаживаний друг за другом, любви и дружбы с товарищем. Это семья втроем живущая, но без всякой пошлости, без всякой гадости. Мы друзья. А потом начинаются эротические катаклизмы, понимаете? Взрыв происходит. Вдруг все оказывается враньем! Тут же. Муж в животе сидит, а я, друг, к ней, к жене его лезу, и она вместо того, чтобы дать ему пощечину… ей это приятно! И она флиртует! Но надо же бороться за жизнь своего мужа! Да, она поборолась немного, потом тут же стала говорить о деньгах, о пенсии, о том, что

сделайте мне то, это, а вообще-то я пошла тут же налево! Натура, конечно, чисто женская… надо очень ярко сыграть сию Елену Ивановну. Замечательные эпизодические роли Муттер и Немца. Это должен быть каскад, фейерверк такого темпового текстового, если хотите эстрадного блестящего извержения эмоционального. Такие роли, если они получаются, доставляют радость зрителям и самому артисту. Это фонтан. Абсолютно ритмически организованный, интонационно, и пластически, конечно. Далее вся компания этой бюрократии, кажется крохотные эпизодики, но мы их проведем тоже через весь спектакль. Это система. Это стена. Ну, ничего не тоскуйте по этому поводу! Выразительно все будет и очень театрально.

Ну, вот то, что я вкратце предполагаю в этой работе.

– Как вы нашли?

– Я Достоевского читаю. У него много есть еще так называемого «второстепенного» – «Сон смешного человека», «Записки из подполья», есть «Чужая жена и муж под кроватью». Есть вот такого рода малые произведения. Но без них Достоевский неполный, Достоевский без Достоевского. Кстати, пьесу «Крокодил» сделал много лет тому назад, кто б вы думали? – Сергей Владимирович Михалков. Сергей Михалков. Ужасная пьеса! Полное непонимание, что такое Достоевский. Как будто Игнатий Пафнутьевич написал пьесу по Достоевскому. Пьеса без осмысления Достоевского. Даже дело не в пьесе, а дело в никаком прочтении. Не то, что мы должны «осовременивать», но в этой игре, мне кажется, все очень будет живое и будет ассоциироваться с сегодняшним днем. Тема карьеры и самоутверждения себя в этих странных обстоятельствах, мне кажется, злободневна. Тема России, ее безбожия, ее ответственности за свое безбожие…

…Музыка Олега Кострова, мне она очень нравится. Она очень эксцентрична, очень живая. Очень энергична, гротескна и она уже полностью подобрана. Я просил бы включиться в эту работу режиссера ассистента. Слушаться его, потому что его устами буду говорить я.

Завтра мы читаем второй акт.

Марк Розовский
Дуэт из Москонцерта
Музыкальный спектакль

Использованы воспоминания Бориса Сичкина
Постановка и сценография Марка Розовского
Премьера – май 2005 г.

Эту работу я посвящаю любимым и уважаемым мною людям-артистам советской эстрады. О-оо, среди них практически не было бесталанных людей!.. Каждый – личность, индивидуальность, исключительно интересный человеческий тип, характер… От трубача в каком-нибудь джазике до звезд первой величины – все с юмором, с сумасшедшинкой, со своими представлениями об искусстве и жизни.

Конечно, попадались и прожженные пройдохи, но с каким темпераментом, с каким искрометным умом…

Бывали и завзятые пошляки, чье дурновкусие соответствовало эпохе, менее всего ценившей в личности личность, жившей по спущенным сверху идеологемам и догмам.

И все-таки эстрадники были свободными людьми, часто шедшими вопреки и поперек общепринятого. Их способ жить и творить не укладывался в нормы советизма даже тогда, когда они восхваляли режим – это был своеобразный китч, это было просто смешно.

В свое время я ставил номера самому Аркадию Райкину, делал программы Ильченко и Карцеву, снимал на тогдашнем телевидении всякие веселые передачи, режиссировал первую советскую рок-оперу и первую московскую «Юморину»… Мне приходилось бывать в должности Главного режиссера Московского Мюзик-холла, постановщиком спектаклей в Театре миниатюр и Театре «Фитиль» – э, да что говорить, вся моя жизнь начиналась в Эстрадной Студии МГУ «Наш дом», из которой вышли Геннадий Хазанов, Александр Филиппенко, Михаил Филиппов, Максим Дунаевский, Виктор Славкин, Семен Фарада, Александр Карпов и др. Под «др.» подразумевается и движение КВН в нашей стране.

Говорю это для того, чтобы подчеркнуть не только свою СВЯЗЬ с жанром, но еще и пропеть ему дифирамб, ибо до сих пор помню фантастические лица и характеры, зажигавшие огни праздника в человеческих душах. Мне вспоминаются дружеские отношения с Женей Кравинским, Борисом Сичкиным, Эдиком Смольным… Сегодня их нет среди нас, однако их голоса и

жизнелюбие остаются со мной и во мне.

На основе этих воспоминаний и впечатлений я написал пьесу «Дуэт из Москонцерта», постановка которой приурочена ко Дню Театра, случайно совпавшему с Днем рождения Театра «У Никитских ворот». Мне хочется, чтобы зритель этого спектакля полюбил его героев – немного вздорных, шелапутных, но таких по сути своей чистых и искренних. Фейерверк страстей во времена клинического застоя.

На самом деле эта пьеса – пьеса о Любви. О том, как талантливые люди выходят окрепшими в своих чувствах друг к другу после жутких испытаний, посланных им судьбой. Это значит, что этот спектакль – не только спектакль о Любви, но о Любви всепобеждающей, Любви высокой. И это несмотря на то, что спектакль – камерный, скромный на вид и притом требующий от двух актеров-исполнителей незаурядного мастерства (психологическая точность, энергетика, юмор, музыкальность, пластика, эксцентричность, искусство трансформации) – Ирина Морозова и Игорь Старосельцев, уверен, удивят вас.

Мне хотелось возвратить зрителя в шестидесятые годы с их наивом, иллюзиями и азартом чувств, погрузив спектакль в атмосферу песен и песенок тех лет, о которых кто-то (наверное, это я) сказал: можно порвать со своим прошлым, но нельзя прошлое порвать.

Август Стриндберг
Пеликан
Семейная драма

Постановка Марка Розовского
Сценография и костюмы Серена Брунеса (Швеция)
Премьера – июнь 2006 г.

Несколько слов о Стриндберге и…

Запись с репетиции

РОЗОВСКИЙ. Он – женоненавистник. Легендарный. Как и Чехов. Прочитайте рассказ «Душечка» и согласитесь со мной: более беспощадного портрета женщины в мировой литературе нет!.. Еще у Чехова есть «Попрыгунья» – снова убийственный образ. Другие – тоже хороши!..

Но это вовсе не значит, что и Чехов, и Стриндберг были действительно «необъективными» по отношению к женскому полу. Скорее наоборот, им хотелось идеала, в котором переплетались бы в гармонии женственное и духовное, ум и красота, смирение и энергия самоутверждения. Стриндберг был скандинавским предтечей Чехова, утверждая «новую драму» в конце XIX – начале XX веков через преодоление однолинейности характеров, – во множественности мотивов поведения человек воплощался в сценическом пространстве сначала как загадочное, полное таинственных, глубинно спрятанных патологий существо, затем происходило весьма прозрачное преображение – и все «непонятное» делалось понятным, мистическое и фантасмагорическое получало вполне логичные обоснования. Вот почему из Стриндберга в XX веке вырос другой шведский великан – Ингмар Бергман, взявший от своего культурного предка то миросознание в творчестве, которое органично, я бы сказал, монолитно выражало фрейдистский психологизм в сочетании с чувственной ирреальностью сна, мечты, воспоминания, мифа, любой аномалии…

«Пеликан» – наше первое прикосновение к Стриндбергу, и оно потребует от актеров высшего мастерства – извините, на мировом уровне, да-да-да, иначе этого автора не осилишь!..

Нам поможет Серен Брюнес, мой друг из Швеции, Мастер сценографии, работавший вместе с тем же Бергманом и знающий, что такое скандинавский театральный стиль, как никто. Почему

он?.. Потому что мне не хотелось в «Пеликане» никакой сценографической «клюквы». Между прочим, это уже третья по счету работа Серена Брюнеса на сцене Театра «У Никитских ворот» и, дай Бог, не последняя.

Еще мне кажется важным, что наша работа пойдет параллельно с постановкой «Живого трупа» Толстого на нашей сцене – это значит, что мы неукоснительно идем своим путем: наш разножанровый репертуар полнится классикой – русской и мировой – и это счастье, что мы можем себе это позволить!

Гарольд Пинтер. Легкая резь в глазах

Постановка Раймона Сегрэ (Франция)
Премьера – февраль 1999 г.

Спектакль-шифр

Марк Розовский (из выступления на обсуждении спектакля):

…Нас не надо учить «авангарду». Поза ментора в отношении наших исканий просто глупа. Хотя бы потому, что еще в начале века Россия дала миру столько разнообразнейших направлений в искусстве, реализовала столько сногсшибательных идей в ошеломляюще многоформных изъявлениях, что диву даешься.

Вот почему любой серьезный театральный эксперимент для нас желанный и драгоценный опыт.

Драматургия Гарольда Пинтера на сцене Театра «У Никитских ворот», да еще в отменной европейской режиссуре француза Раймона Сегрэ, будучи соединена с нашей актерской школой, может, – я был в этом убежден с самого начала работы, – дать только чрезвычайно интересный результат. Зритель-интеллектуал, я надеюсь, получит удовольствие от встречи с авангардом европейского образца, так сказать, «на сливочном масле», а зритель широкий, незнакомый с такого рода театром, расширит свои представления об искусстве НОВОГО и, надеюсь, будет им приятно ошарашен.

Сегодня – в период агрессивного нашествия бескультурного дилетантизма и всякой новаторской «псевдятины» – стоит обратиться именно к образцам мирового авангарда (мы уже это делали, представляя «Урок» и «Жажду и голод» Ионеско), чтобы показать московской публике высший класс новейшего искусства, для которого тайна человеческого поведения кроется в извивах психологии, а театральность выражается прежде всего в ставке на мастерство актеров. Пьеса-метафора, пьеса-шифр ведет нас к обобщениям поэтического характера – о тщете суеты, о недовоплощенности и самоузнавании личности.

Гарольд Пинтер «копается» в душе человеческой, глубоко и поэтично подвергая ее скрупулезному психоанализу, в котором фрейдистские мотивы и комплексы соотносятся с метафорической знаковостью характеров, реальность быта переплетается с фантазмом сюжета. Эти персонажи столь же выдуманы, сколь и конкретны. Это одновременно и люди, и модели людей.

Главная тема – отчуждение, некоммуникабельность, внутренний раздрызг при внешней респектабельности – классическая для «авангарда» и всегда актуальная для нас.

В какой-то момент зритель оказывается под гипнозом игры, – сознание испытывает чисто театральное давление на подсознание.

Разрушение личности, трагическое непонимание друг друга, невротическое озлобление на грани остервенения, патологии – все это следствие кризиса, в котором оказался человек XX века, потерявший моральные ориентиры из-за своего эгоизма и безбожия. В дурмане супружеских взаимоотношений тонет любовь, гибнут искренность и простые человеческие чувства. Рвутся людские связи. Но витрина деланного благополучия соблюдается. Мелкобуржуазное ханжество или просто постоянная двойная жизнь.

В пьесе нет ничего «заумного» – она по-своему логична и стройна в своей попытке распознать внутреннюю дисгармонию человека, его фобию и нетерпимость в отношении любого падшего и беззащитного. Пинтера занимает неразрешимый конфликт конформизма и нонконформизма, сострадания и душевной глухоты, личности здоровой и больной, а это, в сущности, конфликт человечного и бесчеловечного, сердечного с бессердечным. Основной конфликт нашего времени.

Мне кажется, этим как раз Гарольд Пинтер близок русской культуре, а Раймон Сегрэ актерам Театра «У Никитских ворот».

Эжен Ионеско. Носороги
Опыт театра абсурда

Постановка Марка Розовского
Премьера – январь 2006 г.

Эжен Ионеско о своей пьесе (фрагменты статей):

…«Носорог», конечно, антифашистская пьеса, но это еще и пьеса, направленная против всех видов коллективной истерии и против тех эпидемий, что рядятся в одежки различных идей и разумности… Сторонники всех доктрин, как справа, так и слева, упрекали автора за то, что он изменил интеллектуалам, сделав своего главного героя этаким простаком… Я хотел только показать всю бессмыслицу этих ужасных идеологических систем, то, к чему они приводят, как они заражают людей, облапошивают их, а потом загоняют в рабство».

…«Собственно говоря, моя пьеса – даже не сатира: она достаточно объективное описание процесса роста фанатизма, зарождения тоталитаризма, который усиливает свое влияние в мире, распространяется все шире, завоевывает все большие пространства, преображая мир целиком и полностью, в чем и заключается суть тоталитаризма. Пьеса должна прослеживать и обозначать этапы такого феномена».

…«Лично я опасаюсь идеологий, которые вот уже лет тридцать только и делают, что насаждают оносороживание, только и делают, что с помощью философии порождают в людях коллективную истерию, жертвой которой время от времени оказываются целые народы. Разве не идеологи изобрели нацизм?»

…«Меня поражает успех этой пьесы. А понимают ли ее люди так, как следует? Распознают ли в ней тот чудовищный феномен омассовления, о котором я веду речь? А главное, все ли они являются личностями, обладают душой, единственной и неповторимой?»

Возвращение Ионеско

Марк Розовский о своей постановке (записи с репетиций):

– Эта пьеса – метафорическая и нам, чтобы прочесть метафору, потребуется способность к ассоциативному мышлению, к которому зовет интеллект – особенно в условиях роста всеобщего дебилизма и оносороживанья. Конечно, «Бараны» или, скажем, «Кабаны» для нас были бы более понятны и близки, чем

«Носороги», но тут уж я ничего не могу поделать: Автор – человек не российский, ему роднее другая экзотика и поэтика.

– У Ионеско «Носорог». У нас «Носороги». Почувствуйте разницу!

– Будет большой ошибкой, если мы посчитаем, что «театр абсурда» – это театр вне психологии, вне логики. Как раз наоборот. Каждый момент здесь имеет свое обоснование, каждое слово и действие – свою мотивировку. Мы должны открыть знаки Ионеско методами великого русского театра переживания, чувственной игры, сопряженной с игрой ума, блеском мысли. «Носороги» в этом смысле сугубо наша, очень реалистическая пьеса, даже с элементами натурализма. Но это то самое, о чем Андрей Тарковский так хорошо говорил: «Натурализм – отец поэзии».

– Пьеса написана в 58-м году, то есть в самый канун всемирного шестидесятничества, потянувшегося к свободе всерьез и надолго. В Германии она шла тысячи раз – это понятно, потому что немцы хотели стряхнуть с себя свастику. А в СССР и в Китае маоцзэдуновском «Носороги» не шли, не могли идти, были запрещены, ибо носорожьи режимы не могли допустить внутри себя ничего человечного. Сейчас мы, конечно, более свободны, но желание – массовое! – оскотиниться и жить в стаде у нас остается. Вот почему эта пьеса – оздоровительная пощечина и в наше время, и на будущее. Ее философская насмешливость актуальна и сейчас, это вообще одна из лучших пьес XX века, пьеса предупреждение на все времена. К тому же она бесконечно театральна и ее будет очень приятно играть.

– Еще при жизни Эжен Ионеско считался классиком. В определенных театральных кругах.

Смерть утвердила его в этой должности. Театральные круги расширились до размеров земного шара – теперь его слава стала всемирной.

Это ли не абсурд, когда гвоздь, забитый в крышку гроба, становится сигналом к старту новой жизни – волшебное перетекание из одного мира в мир иной – это ведь, в сущности, и есть Театр, в воплощениях которого только и остается жить.

Нам Эжен Ионеско приказал жить долго.

Почему?

Потому что несуществующее сделал существенным. Заумь – концентрацией мудрости. Жестокость – средством защиты от жестокости.

Фантасмагория у него равна реальности. Притом фантасмагория объяснима, а реальность – нет. Тут Логика рождает Музыку. Но в этой музыке – гармония диссонансов.

Апокалипсис вырастает из натуры, из быта, из сдвинутого в угол сонного пространства бытия вне времени.

А человек у Ионеско то и дело оказывается или механизмом, или животным, или вообще черт знает чем. (Именно черт, поскольку люди в пьесах Ионеско есть не собственно люди, а какие-то выдуманные знаки людей, фантомы своих «я» – столь же обезличенные, сколь единственные и неповторимые.) Все герои Ионеско – вне Бога, то есть лишены какой-либо потребности духовного поиска, – это существа, живущие в кануны вселенского разрушения, их цельность мнима от начала до конца, но весь фокус в том, что мнимости, наворачиваясь, как раз и составляют Игру. Эти образы безобразны, но их стилеобразующий язык – прекрасен.

Гений Ионеско в том, что он повел свою игру с юмором, особость которого, в принудительных ритмах диалогов и трагикомической некоммуникабельности персонажей.

Ни у Сартра, ни у Ануя, ни даже у жизнерадостного Жироду нет ничего подобного. Ионеско первым стал СОЧИНЯТЬ разговоры глухих, дал изощреннейшие образцы сценических метафор и травестий, в которых действуют живые мертвецы и куклообразные человеки.

Все его пьесы – трагифарсы, в них виртуозно, может быть, впервые после Мольера, комедия положений утверждается как сложная и легкая интеллектуальная игра, как философская притча, но совершенно лишенная дидактики и морали. Черноты души здесь выползают наружу, оттого-то на белом свете все выглядит у него мрачновато, цинично и несколько подло, однако общая карнавальность игры в конце концов выводит зрителя из состояния шока к состоянию праздничного ликования – театр, благодаря прежде всего своему Автору, превращается в Сверх-Театр, и это значит, что акт искусства состоялся, хотя поначалу виделся как сомнительный эксперимент.

Да, Ионеско эпатирует, но не больше, чем «поток сознания» любого заурядного убийцы или телеинформация о землетрясении в Индии. Ионеско пугает, но и настораживает. Страшит, чтобы мы не трусили.

И тут мы с удивлением замечаем, что в сравнении с тем, что нам предлагает наша жизнь, наша взбесившаяся и ненасытная кровопролитная реальность, самые дикие абсурды Ионеско – есть не что иное, как детский лепет, слабенькое отражение в художественных формах жутких катаклизмов истории, в которую мы с головой погружены и из которой, как из дрянного болота, никак не можем выбраться. Речь вовсе не о политизации Ионеско, а о его «поэтизации» – то есть о восприятии его миров через

ассоциацию, через более широкое и масштабное ощущение. А если так, то выясняется, что тот самый Ионеско, которого при жизни со всех сторон упрекали в дегуманизме, иррационализме и бессердечии, и есть вдруг не кто иной, как прямой прорицатель наших ужасов и бед, как холодный и точный пророк нашего ничтожества и мракобесия.

«Во Франции поэтов никогда не принимали всерьез, – писал Поль Валерии в своих тетрадях. – Поэтому во Франции нет национального поэта. Вольтер им не стал».

И добавлял:

«Но поэт – самое уязвимое создание на свете. В самом деле, он ходит на руках».

И чуть ранее:

«Реальное может выражаться только в абсурде».

В этом генезисе меня смущает только слово «только».

Сегодня мы наблюдаем возвращение «ходящего на руках Ионеско» в наше стоящее на ногах, т. е. нормальное театральное сознание. Перерыв был небольшим: после пика и бума шестидесятых годов театр абсурда вышел из моды и затаился в семидесятых, которые не токмо мир театра, но и весь сущий мир пытались погрузить в застой и спячку (что, впрочем, им не без успеха удалось!) – чтобы воспрянуть в наши последние времена, характерные суетным преодолением тоталитаризма и мерзким возрождением на его руинах фашизма как чего-то нового, никогда, видите ли, нами не виданного и не слышимого.

Абсурд?.. Но Ионеско как нельзя больше подходит этому нашему времени, его безумию и хаосу. В этом смысле Ионеско, я бы сказал, стал «представителем социалистического реализма» – в его буквальном, предсмертно-эсхатологическом значении. Ведь его условность вмиг перестает быть условностью перед фашистской харей какого-нибудь Баркашова или словесным извержением гитлеровца Жириновского, выбрать которого своим президентом могут только собравшиеся в патриотические стада, очумевшие от своих идей российские носороги.

Ионеско возвращается сегодня к нам подобно Достоевскому, точно так же предупреждавшему нас из девятнадцатого века о восшествии «трихинов» и «бесов», о вседозволенности и «хунвэйбинстве» коммунистического бессознания.

Мудрость и тонкость драматурга с новой силой проявляются сегодня в ассоциативной мощи его пьес, восставших против примитивного психологизма и воспевших (от обратного!) свободу человека – от денег, от идеологий, от властей, от религий, от всего, чего угодно, но не от Бога, при одном условии: если этот Бог – Театр!

Марк Розовский
Поющий Михоэлс
Музыкально-поэтический моноспектакль

Стихи, музыка, сценография и постановка Марка Розовского

Исполнитель народный артист России Марк Розовский

Использованы стихи Осипа Мандельштама, Юрия Ряшенцева, Юза Алешковского, Моисея Тейфа в переводе Юнны Мориц.

Премьера – апрель 2004 г.

Пресс-релиз литературной части театра:

Моноспектакль «Поющий Михоэлс» – музыкально-поэтическое монопредставление, рассказывающее о личности, жизни, творчестве и трагической гибели великого еврейского актера и режиссера. Это память, оставленная новым поколениям, наводящая на размышления о национальном и интернациональном в искусстве, о взаимоотношениях художника и власти, о традициях и новаторстве, о судьбе народа, ценой великих жертв выстоявшего в борьбе с фашизмом.

Образ Короля Лира, созданный Михоэлсом и вошедший в сокровищницу мировой театральной культуры, пронизывает спектакль, состоящий из 25 музыкальных номеров и эпизодов. Поэма-оратория «Поющий Михоэлс» полностью сочинена, поставлена и исполнена народным артистом России Марком Розовским.

Это не биография Михоэлса, хотя отдельные штрихи биографии будут, наверное, видны… Это свободная музыкально-поэтическая Фантазия – *поющему и играющему Соломону Михайловичу Михоэлсу – посвящается*!

Музыкально-поэтический спектакль «Поющий Михоэлс» получил Гран-при на фестивале «Видлуння» в Киеве. За этот спектакль автор и испонитель удостоен звания «Человек года». Гастроли в США, Израиле, Латвии.

Этюд о Михоэлсе

РОЗОВСКИЙ. Нам, не видевшим Соломона Михоэлса на сцене, остается одно – воображать его в тех ролях, о которых и по сей день ходят легенды.

Реб Алтер из спектакля «Мазлтов», Уриель Акоста, Шимеле Сорокер из «200 000», Вениамин, Труадек, трагический шут-батхен из «Ночи на старом рынке», Тевье – это далеко не полная

галерея образов, созданных великим еврейским Артистом, а венцом его творений стал гениально исполненный Лир, – шекспировская притча о безумце-короле, о тщете Власти и иллюзиях реальности возникла в эпоху сталинщины, в самое страшное время, какое только было в Истории человечества. Тут актерский труд воспринимался уже не просто как изъявление таланта, пусть даже очень высокого в профессиональном отношении, не просто как изумительно сыгранная роль, а как поступок высшего порядка, как человеческое действие, имеющее и несущее некий макрокосмический божественный смысл.

Когда Павел Марков называет Михоэлса «господином своего тела», я догадываюсь о тайнах его воздействия на публику: маленький некрасивый с виду человечек по-чаплински преображался и на сцене всегда была видна его высота и красота.

Когда сегодня я читаю в старой статье Бориса Зингермана описание сцены смерти Лира, где Михоэлс – король последним движением руки дотрагивался до мертвых уст Корделии и потом «благоговейно целовал свои пальцы», я умираю ВМЕСТЕ с актером и при этом с чудовищной ясностью ВИЖУ это ставшее явью театральное небытие, а когда в следующее мгновение умирающий безумец «едва слышно затягивал мотив бодрой охотничьей песенки, которая на этот раз звучала у него легко и прозрачно», СЛЫШУ, физически ощущаю этот звук, этот голос, летящий к нам из грандиозного театрального прошлого.

Есть ли сегодня такие Актеры, такие Мастера?.. Куда подевался этот Дух, эта Мощь, этот Гений, столь несовместимый со злодейством…

Да, Сталин должен был бы убить Михоэлса, должен… Если бы не было этого убийства, этого злодейского пролития квинтэссенции еврейской крови, Сталин был бы не Сталин, история наша была бы совсем другой… Горе дано нам для самоочищения. Трагедия вырастала из борьбы света и тьмы, из драмы их полярности. Дьявол не в шутку борется с Богом. Бандит не зря противостоит Человеку. Смерть хамит Жизни, не в силах победить ее бессмертие.

Соломон Михоэлс, конечно, знаковая фигура российской идиш-культуры, так и не вписавшейся в советскую. Но в мировую культуру Михоэлс вошел как художник необыкновенной силы воздействия, как патриот и мыслитель.

«Я ранен в мозг», – восклицал Лир со сцены, и публика понимающе кивала в ответ. Благодаря Шекспиру, у него была свобода слова со сцены и вечно не хватало свободы слова, когда представление заканчивалось, театральные прожектора гасли и наступал мрак… Будучи мудрецом, Артист прекрасно понимал

время, в которое жил и творил, и потому иногда шел на компромиссы, имея целью жизни спасти и защитить сначала свой театр, а затем и свой народ. Но не себя. Он был в каком-то смысле «продукт системы». Но никогда не был ее «товаром».

Каждый еврей, живший в те годы, еще не знал, что такое Холокост, и потому мы, сегодняшние, ЗНАЮЩИЕ, должны понять, что это такое – жить в буквальном смысле, каждодневно, ежеминутно – между Гитлером и Сталиным, всерьез мечтать о Крыме вместо Биробиджана во времена, когда об Израиле и мечтать было нельзя…

Убийство Михоэлса – это не убийство только одного человека, одного еврея, пусть даже великого еврея. Это был замах на Библию, на веру, на всех нас – на все человечество. Ибо фашистская и большевистская идеологемы человеконенавистничества здесь откровенно сомкнулись, склеились и так вот в обнимочку, между прочим, существуют и по сей день. Антисемитизм прекрасен одним: замечено, что евреи теперь научились давать сдачи. Научились защищаться.

Вот почему вспоминая Михоэлса, думая о нем, о его художественном и национальном миросознании, мы и сегодня невольно оказываемся на той самой «минской улице», но, в отличие от Соломона Михайловича, знаем, какой рискованной дорогой идем и что нас ждет в черноте январской ночи.

Ян Вальдекранц
Love bombing, или Шведская семья

Перевод со шведского Евгения Глухарева
Постановка Марка Розовского
Премьера – февраль 2008 г.

Отклонения и патологии

Марк Розовский о спектакле:

Как только я прочел пьесу «Love bombing», я понял сразу три вещи: первое – я хочу ее ставить, второе – играть ее должны Борисова и Лукаш, и третье – мне будет легко делать «пьесу на двоих» – то есть сугубо камерную пьесу – после крупногабаритной и крупномасштабной глыбы «Слепой красавицы». Как я ошибся!.. «Отдыха» не получилось!..

Пьеса оказалась «крепким орешком» – прежде всего потому, что потребовала глубочайшего вникания в психологические бездны и проработки тысячи нюансов, без которых нет живой жизни на сцене. Благо, талантливейшие исполнители были исключительно податливы (высший класс профессионализма) и мыслили свои роли в полнейшем согласии со мной. В таких случаях самая тяжелая работа оборачивается счастьем. Ведь только гениальные актеры ничего не играют, а просто живут!..

Итак, «семейная драма». Жанр, подпорченный «мыльными» сериалами и примитивным мелодраматизмом, которым сегодня легко упрощается все человеческое – и секс, и одиночество, и сердечная опустошенность…

Но шведская «семейная драма» – это традиционно многосложная образная архитектоника с почти обязательным налетом патентованного фрейдизма и по-бергмановски изощренной чувственностью. Эта драма начинается медленно и вкрадчиво, незаметно переходя к накалу страстей и обнажениям внутренних миров. Внешне очевидны отклонения и патологии, но их скрытая замотивированность, рано или поздно, становится волнующим откровением. Вот почему так полезны именно опыты шведского театра – русским актерам с их школой переживания «на сливочном масле» и умением из простейшего быта извлекать лирику и юмор. Пьеса Вальдекранца узнаваемую реальность преображает, в конце концов, в пространство любви и боли.

Живя в современном мире, где тенденция разрушения так

часто правит бал, мы обнаруживаем, что, прежде всего, удар получает так называемый институт семьи, – истощение любви распространяется в обществе столь активно, что любая чета, казавшаяся только что непоколебимой, может в любой момент треснуть, любой брак-монолит может быть вдруг – раз! – и разорван. Эти повседневные новости уже не новости.

Как избежать катастрофы?.. Есть ли та сила, которая сумеет сохранить единение?..

Несомненно одно – спасти семью может лишь возвращение к упоительному истоку. К той самой любви, с которой у человека, точнее, у двух «человеков» все начиналось.

Так что «Love bombing» (подстрочно – «Любовная бомбежка») – это не просто спектакль, а способ увидеть для себя единственно верный путь. Путь СПАСЕНИЯ.

В общем… Любите друг друга!.. Иначе…

Между прочим, сейчас «Год семьи». Правда, лично я не очень понимаю, что это такое.

Лауреат Нобелевской премии Борис Пастернак. Слепая красавица
Пьеса в 2-х частях

Сценическая редакция и постановка Марка Розовского
Художник Петр Пастернак
Премьера – ноябрь 2007 г.

Открыть Пастернака

Марк Розовский (из беседы с актерами на первой репетиции): Открыть пьесу… Задача всегда не из легких. Открыть пьесу Пастернака – эта задача вообще для каких-то людей возомнивших о себе. Возомнивших – значит, чуток сумасшедших.

Вот мы таковыми себя должны ощутить. У меня тоже коленки задрожали, когда я, поговорив с Зоей Афанасьевной Масленниковой[5] (это она навела меня на идею постановки), получил от наследников право на эту самую постановку – между прочим, Евгений Борисович предложил мне сделать «Слепую красавицу», сказав следующее: – Я Вам доверяю. Хотел бы, чтобы это были именно Вы. Все лето я сидел над черновиками незавершенной трилогии. Ее объем – около 200 страниц – изначально не мог быть уложен в один спектакль. Приходилось сокращать (а кто я такой, чтобы сокращать Пастернака?!). Приходилось что-то добавлять – предельно деликатно по отношению к первоисточнику: несколько служебных фраз, междометий, связок, необходимость которых объяснялась новой драматургической конструкцией. Я спросил Евгения Борисовича:

– Могу ли я это себе позволить?

Ответ был:

– Да. Это Ваше дело.

Я не переписывал Пастернака. Конечно, Пастернак неприкосновенен. Однако в театре происходит преображение любого автора. А пути этого преображения неисповедимы. В результате наша пьеса на 99 % – его текст. Я бился над тем, чтобы максимально сохранить язык и смысл его труда. Для этого сделал лишь две заметные добавки – ввел в пьесу великий 66-й сонет Шекспира в великом переводе Бориса Леонидовича и не менее великий стих А. С. Пушкина «Деревня». Причем разделил «Деревню» на две части сознательно, ведь первая часть этого стиха при жизни Пушкина была напечатана, а другая – нет, не

прошла цензуру!.. Эти добавки важны и нужны, я отвечаю.

Надо понимать, что такое «черновик». Поначалу Автор сознательно многословен, он знает – потом вычеркнет лишнее, уберет несоответствия, свяжет фрагментарное в единое тесто… У Пастернака даже есть герои, которых на одной странице зовут так, а на другой иначе. В черновике это естественно, ибо идет поиск, идет нащупыванье через вариативное творчество. Что-то зачеркнуто, а что-то ЕЩЕ не зачеркнуто. Как тут быть?.. Ведь видны явные избытки, а где-то дыры и эскизные наметки… Ох, ох, ох… Мне надо было влезть в шкуру автора, ощутить его живое, близкое дыхание и задышать ВМЕСТО него тем же самым воздухом, чтобы решить: вот самое важное, вот суть!.. А это лишнее…

Нет, я не правил Пастернака. У меня бы сердце выскочило!.. Я готовил ЕГО текст к СВОЕМУ спектаклю. Я готовил его к сцене, а, как говорил Достоевский, «сцена – не книга».

Ни одна инсценировка прозы, а я на своем веку сделал их немало, штук тридцать, включая «Холстомера», – не далась мне с таким трудом, как работа над… И вот тут – самое не простое. Собственно, над чем?!. Я долго думал, долго искал, как обозвать свою работу. Назвал ее «сценической редакцией» и считаю, что это правильное обозначение. Честное! Ведь передо мной стояла задача так исхитриться, чтобы слова и замысел гениального автора зазвучали со сцены и нашли адекватность в режиссерском решении.

Тут возникло еще одно обстоятельство – книга Димы Быкова. Все в ней прекрасно, кроме одного – его оценки «Слепой красавицы». Я с ней, с этой оценкой, в корне не согласен, и мы с вами, дорогие артисты, сделаем попытку эту оценку опровергнуть. А опровергнуть ее можно только мощным во всех отношениях спектаклем. Это будет актерский спектакль, где каждая роль – подарок. В центре пастернаковской трилогии – так называемый «крестьянский вопрос».

Это первая неожиданность – Поэт, которого мы знаем таким, каким знаем, – эстетом, лириком, ранимым, чувственным человеком, вдруг выступает на, казалось бы, чужой ему «почве» – размышляет о судьбе России – крестьянской, по сути, страны, чья история пошла наперекосяк по одной простой причине: крепостное право у нас отменили слишком поздно. Отсюда все катаклизмы, кровавые потрясения – и Октябрь 17-го года, и великий террор, и трагедия коллективизации – все!..

Все, понимаете?!

«Граница между домом и улицей стирается» – ключевая ремарка Пастернака, спрятавшая его глубинное понимание всего-

всего, что с нами произошло и, может быть, еще произойдет.

Вот это меня восхитило. Пастернак с проческой силой дал первопричинную картину нравов, российских бед и при этом чисто иронически объяснил ПОРЧУ народного сознания из-за того, что дворяне и чернь смешались давным-давно и мы сегодня имеем признаки вырождения народа как раз следствием того самого смешения в общей несвободе. Тема рабства, таким образом, выдвинута Поэтом на первый план: главный герой – талантливый самородок – Актер и весь его крепостной театр – в гибельной зависимости, в унижении и кошмаре невыносимого рабского существования. Оно, к сожалению, и по сей день во многом актуально.

Давайте вдумаемся. 1959 год… После травли в связи с публикацией «Доктора Живаго» и вынужденного отказа от Нобелевской премии Б. Л. Пастернак работает над трилогией «Слепая красавица» – своим последним литературным произведением, посвященным истории России с ее проблемами и конфликтами, лицами и характерами, в которых, несомненно, «дышат почва и судьба»… Наш спектакль создан на основе черновиков трех незаконченных пьес великого поэта, чья художественная личность, надеюсь, откроется нам с совершенно неожиданной стороны.

Читая черновики, я поначалу испытал чисто суггестивное волнение – от насыщенного напора стилизованной лексики, которая может раздражать даже у Пастернака. Но дальнейший анализ привел меня к выводу, что Поэт специально создал эту словесную структуру, точно музыку, и поэтому надо ко всему этому массиву относиться как к музыке. Отсюда и наше важнейшее осознание: это только с виду «бытовая пьеса», даже с элементами детектива, на самом деле она вбирает пастернаковскую память о театре Серебряного века, о поэтике символистов, о театральности знаков (тут уместно вспомнить преклонение Б. Л. Пастернака перед Мейерхольдом), о ставке на иронию и игру в искусстве… В пьесе также слышны отзвуки Чехова – печального и беспощадного и Блока с его маскарадностью и тайной… И тогда, мне кажется, прием «театра в театре», предложенный мною для второго действия, будет органичным и оправданным. Я чуть не задохнулся от счастья, когда это придумал!

Теперь нам предстоит это каким-то образом воплотить.

Драматургия ОДНОЙ пьесы вместо ТРЕХ вырисовалась через перегруппировку эпизодов, каждый из которых СОХРАНЯЛСЯ и бережно укладывался в новый порядок, в новый, так сказать, мозаичный эпос. Из этих напластований возникнет несколько

иная фактура и структура спектакля, но зато слово… самое драгоценное!.. слово Пастернака будет спасено и предъявлено.

У зрителя должно создаться впечатление, что это никакие не черновики, а вполне законченная пьеса, достаточно цельное произведение, имеющее прежде всего внутренний каркас.

Пастернак – драматург, не переставший в «Слепой красавице» быть Поэтом, – вот то главное, чего мы хотели бы добиться. А поскольку, о чем бы ни писал Поэт, он всегда пишет прежде всего о себе, то и эта столь крупно масштабная вещь голосом затравленного чернью и властью Творца вопиет о свободе Человека и трагедии родины, где этой самой свободы не было и нет.

Александр Кабаков
Знаки
Комедия-фантасмагория

Постановка Марка Розовского
Премьера – апрель 2008 г.

Ставим фантасмагорию

Марк Розовский о спектакле:

Свою пьесу Кабаков принес в театр и сказал:

– Я хочу, чтобы именно ты ее поставил.

Когда тебе такое говорит большой писатель, это, конечно, льстит. Но дальше начинается самое сложное – надо большому писателю соответствовать. Надо его понять и надо с ним, если хотите, в чем-то не соглашаться, а в чем-то ему безгранично верить…

Так и случилось. Мы делали эту вещь с той чувственностью и интеллектуальной яростью, которыми нас зарядил уважаемый Автор. Мы постигали его в спорах и размышлениях о сегодняшней жизни, где трагедия и комедия перемешаны так, что воспринимаются как фантасмагория.

Все мы грешники. Но далеко не всем хочется отвечать за свои грехи.

Поэтому фундаментальная ценность морали в разложившемся, безнравственном обществе требует утверждения. От больших писателей и маленького театра.

Действующие лица и исполнители

То, чему мы учимся, принято называть «системой Станиславского». Это неправильно. Вся сила этого метода в том, что его никто не придумывал, никто не изобретал. Система принадлежит самой нашей органической природе, как духовной, так и физической. Законы искусства основаны на законах природы.

К. С. Станиславский.
Работа актера над собой

Мы будем размышлять о театре и об актере в театре с позиций режиссера зрелища – то есть специалиста по синтезу и демонстрации реального и одновременно волшебного мира.

Поэтому следует сразу обозначить важнейшую особенность актерского искусства – его «публичность». Писатель пишет книгу дома, художник распределяет краски на полотне у себя в мастерской, режиссер работает в специально отведенное время – на репетициях… Затем результаты их труда как бы отъединяются от их личностей и живут в новом для себя измерении. И только искусство актера, ставшее относительно результативным в процессе репетиций и трепано, выступает эволюционно как активная живая сила только в присутствии зрителей.

К сожалению, нет такого прибора, который мог бы представить нам исчерпывающие научные данные об исследовании психофизической сущности артистов, которые у каждого из них выражаются по-разному – тогда отпали бы многие проблемы, связанные, к примеру, с распределением ролей в спектакле, и режиссер мог бы опереться не только на свою интуицию и доверие, но еще и на четкие, убедительные индивидуальные характеристики. Такие приборы в большом обилии имеются у хоккеистов, боксеров, футболистов. Ни один актер до конца не знает себя. Режиссер видит артиста, исходя из его былых работ, основываясь на субъективных впечатлениях от его внешности, голоса, манер, фантазии, наконец, интеллекта. Однако ошибки в выборе артиста не произойдет в том только случае, если режиссер и доверивший ему свои дух и плоть исполнитель-лицедей будут стараться понять друг друга без

раздражения и страха за свой «авторитет».

Что же делает артиста такой важной фигурой в коллективном театральном творчестве?

Всякий артист, вышедший на театральные подмостки, должен помнить, что его искусство имеет в своей основе демонстрацию. Сначала мы видим исполнителя, потом начинаем ему сопереживать. Идейно-художественный результат артистического творчества получается в процессе показа, независимо от того, какими техническими средствами артист пользуется. Самый традиционный, сугубо психологический театр есть в конце концов не что иное, как показ, – другое дело, что в нем формы и приемы показа совершенно иные, чем, скажем, в мюзик-холле.

Между всеми театрами мировой истории что-то общее – они всегда и везде были зрелищами. Современный театр, в каком бы стиле он ни работал, остается верным своей первородной форме – в любой театральной программке написаны ставшие для нас привычными и обыденными слова, несущие между тем великий смысл: действующие лица и исполнители…

Тем самым театр как бы подчеркивает свою игровую суть. Демонстративный характер актерского труда вечен и бесспорен. Однако до сих пор далеко не все вопросы творчества артистов, касающиеся именно его зрелищной специфики, выяснены, в достаточной степени серьезно. Многое из того, что составляет главнейшие и всеопределяющие элементы мастерства, нередко вообще оставляется без внимания. По разным причинам артисты сегодняшнего дня пренебрегают овладением некоторых так называемых «внешних» технических приемов и навыков, необходимых для их творчества. Считается, что правильное самочувствие обеспечит и правильное выражение. При этом правильному самочувствию уделяется львиная доля времени на репетициях, по этой части артист, как правило, хорошо знает себя, в помощь ему создана мощная и детально разработанная система К. С. Станиславского. Но как часто в практике театра остановка происходит именно в том месте работы, когда артист нашел правильное самочувствие! Дальнейший процесс достижения игрового абсолюта превращается в стихийный поток актерского изъявления: форма оказывается размытой, неряшливой, эклектичной… Как часто артист, верно нашедший логику роли, «что-то недоигрывает» или «где-то переигрывает»… смысл ясен, а выражение – «не то»…

Вот простой пример. Персонаж по ходу сюжета должен заплакать. Артист в этом случае может спросить режиссера: «А нужно ли мне здесь плакать настоящими слезами?.. А что, если я просто закрою лицо руками и всхлипну?!»

Режиссер, убежденный в своей педагогической непогрешимости, вероятно, произнесет здесь страстный монолог по поводу того, что плач – это результат, что к нему нужно прийти, что необходим длительный внутренний процесс, который подготовит слезы, что самое главное здесь – добиться правды самочувствия, найти и т. д. и т. п. Однако артист, выслушав режиссера и безусловно согласившись с ним, скажет теперь:. «Так все-таки… закрывать мне лицо руками и всхлипывать или же… плакать настоящими слезами?..»

А если не спросит, то будет делать сам любой из этих вариантов, убежденный в том, что именно по внутренней линии он, этот вариант, нажит верно. Вот здесь-то и проступает своеобразный дилетантизм в актерском творчестве, когда артисту кажется, что он все понимает, а делает он на сцене при этом нечто такое, что может оказаться совершенно не связанным с полифоническим решением спектакля, живущего как комплекс театральных выражений. Другими словами, быть или не быть настоящим слезам на лице артиста зависит не только от его правильного самочувствия, но, как ни странно, еще и от того, какие при этом декорации стоят на сцене, какой свет направлен на персонаж, какого цвета у него костюм, какая музыка в этот момент звучит, как действуют сейчас партнеры и вообще, какой стиль исполнительства принят режиссером при решении постановки…

Театр – это структура, в которой артистически и феномен должен быть увязан со всеми остальными функциональными компонентами зрелища. Обязанность режиссера помочь найти как правильное самочувствие актера, так и форму выражения этого самочувствия – в неразрывной связи с формой и содержанием всего спектакля. Это тем более трудно, если еще режиссер хочет найти новые способы театральной выразительности, если он в процессе творчества в самом деле творит свой собственный театральный мир, который вдруг оказывается непохож на все, что мы, зрители, до этого видели. Сам К. С. Станиславский, будучи великим реформатором сцены, дал нам прекрасный образец того духа неустанных исканий, подлинного новаторства и понимания театра как некоей динамичной целостности, развитие и движение которой полностью зависит от качества актерского мастерства.

Учение о сверхзадаче и сквозном действии, лежащее в основе искусства перевоплощения на основе переживания, служит и сегодня отличным трамплином для прыжков, которые проделывают актерская фантазия, воображение и «смелая импровизация в пределах композиции целого» (выражение В. Э. Мейерхольда).

Вот почему, отнюдь не посягая на необходимость полнокровного внутреннего оправдания «жизни человеческого духа», мы нынче обратим свое внимание на некоторые профессиональные «секреты» внешнего актерского формотворчества. Нас будут интересовать прежде всего поиски художественного соотношения глубоко спрятанного, лично прожитого, сокровенного с демонстративным, лицедейским, показным.

Публичность диктует театру необходимость общения со зрителем. В то же время актеры подчеркивают свою отъединенность от массы глазеющих на них людей тем, что обычно выступают на специальном помосте, исполняют специально подготовленный спектакль, который они, актеры, в общем-то могут повторить завтра и послезавтра для другой аудитории. Публичность театра сообщает этому виду искусства свои законы, несоблюдение которых часто ведет к провалу театрального акта. Впрочем, эти законы не являются, к счастью, незыблемыми. Не раз в истории театра талантливые художники, мастера сцены находили новые и новые варианты, читали эти законы по-своему и превращали свои открытия в новые догмы, через которые надо было опять переступать. Все это делалось во имя себя и ради зрителя и главным соучастником каждого публичного театрального акта был, конечно, актер, действующий под влиянием режиссера.

Теперь проанализируем это влияние.

Процесс актерского творчества можно условно разделить всего лишь на два главных взаимодействующих и взаимообусловливающих формообразующих элемента – посыл и реакцию. Собственно вся игра артистов – это своеобразное переливание, перетекание друг в друга этих двух элементов. Да, форма выявления актера в роли на сцене выглядит неделимой и единой, однако каждая из этих упомянутых главных частей процесса игры имеет свои этапы, которые и создают в конечном счете впечатление неразрывности и постоянного движения.

Эти этапы следующие – у посыла: рассвобождение, накопление, сосредоточение, атака; у реакции: ожидание ответа, встречный поиск, столкновение, оценка.

Остановимся на каждом этапе отдельно и рассмотрим их характеристические особенности в динамической слитности.

Посыл

Интересно, что даже не слишком даровитый артист, обладающий хорошим посылом, заметно выигрывает рядом с талантливым коллегой, у которого посыла нет или он маленький. Зритель умеет ценить мастерство артиста, стремящегося к контакту, и почти наверняка отдаст ему предпочтение перед холодным виртуозом. Впрочем, все истинно великие артисты обладали чрезвычайно развитым посылом – независимо от того, к какой сценической школе они принадлежали, какому театральному богу поклонялись. Пример: Чарли Чаплин и, скажем, Василий Иванович Качалов – артисты столь разные, что если их и единит что-либо в мастерстве, то лишь только градус посыла.

Посыл может быть двояким по цели: он направлен либо к партнеру, либо к зрителю. Актер, передающий свои чувства в этих направлениях, должен обеспечить коммуникативную связь как со своими коллегами, так и с публикой, и позаботиться, чтобы его усилия не продали на полпути, не застряли в дороге, дошли до пункта назначения. Это значит постоянно искать и находить адрес своего действия, жить в роли, всегда надеясь на чью-то реакцию, на отклик, на ответный шаг.

Сам по себе посыл, конечно, не более чем удобный для употребления термин, и как всякий термин не может выдержать больших нагрузок: с ним надо обращаться осторожно и не думать, что он вбирает в себя такие, собственно, значимые понятия, как актерский темперамент или вдохновение.

Однако когда мы простодушно говорим, что актер «А» сыграл свою роль «ярко», «остро», «неожиданно», а актер «Б» был хотя и правдив, но при этом «сер и незаметен», то, вероятно, имеем в виду главное качество их внешнего сценического самовыражения – посыл.

Для того чтобы на сцене был создан определенный художественный образ, режиссер занимается управлением и раскрытием психофизической сущности артиста. Духовная мощь личности как бы раскрепощается в «прекрасном и яростном мире» человеческой души артиста, и он начинает творить в соответствии с идейно-художественным авторским и режиссерским замыслом. Вот почему посыл – это не только следствие мастерства актера, но и в огромной степени форма проявления его гражданского, человеческого потенциала.

Артист, безразличный к жизни и смерти, быстро становится самодовольным «академиком», его мастерство тускнеет, краски

блекнут, он оказывается неспособен к показу себя на публике, ибо гражданские, нравственные потребности его «я» истощились, выветрились. У такого артиста обычно не бывает посыла, да он ему и не нужен. С помощью дурно понятой «системы» он может еще какое-то время приспосабливать себя к сцене, но его бездуховная, вымороченная, опустошенная личность будет все равно видна, в какие бы фраки, лакированные ботинки и брюки с лампасами сей гений ни одевался. В этом случае принцип публичности – основополагающий принцип актерского искусства – срабатывает четко и жестоко: зрители становятся свидетелями художественного краха. Вот почему художник-актер, будучи непосредственным носителем театральной идеи, вместе с нею несет и великую ответственность за главный смысл и целевой заряд каждого театрального акта, который выражается в так называемом творческом и гражданском посыле каждого исполнителя.

«С художника спросится!» – сказал Вахтангов. Эти замечательные слова требуют от актера-художника помимо прочего еще и посыла. Другими словами, для того чтобы посыл актера осуществился в том или ином смысле, ему нужно иметь определенные позиции в искусстве, – иначе артисту будет просто не с чем играть и нечего сказать публике.

Градус посыла измеряется у артиста степенью его увлеченности ролью, уровнем того творческого возбуждения, которым наполняется его телесная индивидуальность. Органическое единство внутреннего чувства озарения с внешним посылом даст исходную точку для начала творческого труда. У древних артистов это чувство связывалось с праздично-ритуальными формами жизни. В комедии дель арте всецелая самоотдача артиста носит название anima allegra, то есть радостная душа. И теперь у настоящих артистов посыл вырастает из пафоса их внутреннего процесса, идет от сокровенного ликования, которое до открытия занавеса хранится, прячется у актера где-то глубоко в тайнике, а с началом спектакля вырывается наружу, на воздух, к людям и живет в «предлагаемых обстоятельствах». Подлинный мастер, умеющий войти в состояние anima allegra, то есть ликования, пользуется им, как трамплином для свободного парения в роли. Само по себе ликование – это ничто, это стихия, это бесформица. Нужна драматургия, необходимо выстроенное с помощью режиссера действенное выражение психофизической сущности актера, чтобы разбуженные бессознательные эмоции стали управляемы и тенденциозны. Посыл артиста есть результат его внутренней одержимости, его осознанной и потому оправданной

действенности в каждый отдельно взятый момент исполнения и во всей роли целиком. Если артист остался «без режиссера» – это значит, что он был заинтересован процессом самовыражения в роли. Если его «я» не способно проявить ликование по поводу предстоящей игры, если скрытые, потенциальные резервы души артиста остаются втуне, не проснувшиеся и «арестованные» чувством стеснения или страха, если публичность выступления перестает им, артистом, ощущаться, а сама роль не вызывает у него агрессивного желания преобразиться и действовать – искусство театра будет обескровлено и мертво. Без посыла художник не может состояться как личность. Без посыла актер становится неубедительным для зрителя.

Как же технически обеспечивается этот первоэлемент актерского мастерства? Как конкретно достичь неумеющему артисту умения пользоваться средством посыла?

Рассвобождение

Рассвобождение – первое условие посыла. Прежде всего следует научиться раскрепощать свои мышцы.

Артист, вышедший на подмостки, обязан чувствовать себя свободно и раскованно. Для того чтобы потом мгновенно концентрировать свою психику на действенном решении определенных задач, важно раскрепостить свою плоть, создать предварительные условия для дальнейшего «занятия». В этот момент внутреннее «я» артиста представляет собой как бы чистый лист бумаги, на который можно наносить любыми красками любой рисунок в любой манере. Искусство артиста требует исходной детскости, целомудренности – на этой почве произрастет первая функциональная эмоция, за ней другая, третья… И преображение началось!

Для лучшего понимания артистами своей психофизической сущности К. С. Станиславский предложил весьма образное новое словосочетание – мышечный контролер. «Мышечного контролера необходимо внедрить в свою физическую природу, сделать его своей второй натурой.

Только в таком случае мышечный контролер будет помогать нам в момент творчества»[6].

Требование «рассвободиться» артист-мастер удовлетворяет в течение спектакля множество раз – это помогает ему сохранить силы на протяжении всей игры, а иногда даже мешает получать удовольствие от исполнения. В таких случаях после спектакля он с горечью признается: «Сегодня играл на одной технике».

Биологическая природа человека построена таким образом, что без приказаний из мозговых и нервных центров ничего совершиться не может. Поэтому так необходимо держать свою телесность в постоянной готовности к реакциям и посылу.

К. С. Станиславский в шутку говорил, что артист должен обладать «нахалином», то есть качеством агрессивности в процессе художественного творчества. Зажим, судорога, напряжение характеризуют артиста-дилетанта, испытывающего страх перед публикой. Надо прописать ему «нахалин» в целях исцеления…

Физическое раскрепощение дает артисту возможность дальнейшего неожиданного включения энергии эффективного эмоционального взрыва, освобождает место для старта фантазии. Артист-мастер, умело управляющий своей внутренней жизнью, сначала искусственно создает простор в мире своего тела, а затем заполняет этот простор миром своей души.

Накопление и сосредоточение, а затем атака!

Рассвободив мышцы, артист приводит в «боевую готовность» свою нервную систему и мозг. Для того чтобы они приступили к последующему выполнению посыла, психофизическая сущность актера должна в этом процессе стать легкой и податливой. Режиссеру здесь надо проявить такт и чутье, чтобы не «вспугнуть» артиста умозрительными рассуждениями и побочными нагрузками. Режиссер должен объяснить артисту, что рассвобождение необходимо в целях дальнейшего накопления. Что же накапливает артист?

Он накапливает страсть, и ничего более. Если артисту есть что сказать со сцены, пусть он скажет об этом страстно.

Накопление страсти – есть второе обязательное условие посыла, вытекающее из первого. Рассвобождение мышц соответствовало лишь нулевой отметке, теперь процесс возымел длительность. Накопление не может быть искусственным. Подлинный мастер, оттолкнувшись от режиссерского видения, будоражит свою плоть и внутренне раздразнивает себя. Он как бы убеждает себя в необходимости во что бы то на стало проявить свою личность в роли. Я – артист – как бы раскрываю в персонаже себя. Вот почему следующий этап: от накопления – к сосредоточению.

Важно не просто накопить в себе страсти, но придать им свое отношение, иначе потом картина выражения этих страстей будет неглубокой, формальной. Мы часто говорим об артистах: «Он был сегодня пустой», или: «Она сегодня была какая-то невыразительная».

Причина такого рода справедливых оценок – в неумении артистов сосредоточивать свое «я» на уже накопленных эмоциях. Эти эмоции оказываются затем выплеснутыми на новом этапе в так называемой атаке. Без, так сказать, тыла посыл обнаруживает свою неполноценность: страсть, неподкрепленная внутренне самим артистом, остается холодной, фейерверочной. О такого рода игре говорят тогда так: «Это не горящее сердце. Это „бенгальский огонь“.

Да, подойдя (внутренне) к последнему и решающему этапу посыла – атаке, артист должен не только рассвободить мышцы, накопить страсть, но и обязательно сосредоточиться, то есть подключить свое личное знание жизни, свой личный опыт, объективно отринутый от роли, ибо официальный автор у пьесы

всегда имеется. Главное, чтобы артист не испугался этого своего личностного проявления в роли, так как режиссер именно в нем и заинтересован более всего.

Только тогда атака окажется результативной, а посыл действенным, если в процессе игры исполнитель встанет с автором вровень, возьмет на себя долю ответственности за весь идейно-художественный потенциал спектакля.

Образно говоря, весь процесс посыла похож на открывание бутылки шампанского: сначала бутылка была пустой, ее надо было вымыть (рассвобождение), затем бутылку наполнили искристым вином (накопление), потом украсили серебром, снабдили наклейкой с удивительной информацией и прочитали с восторгом (сосредоточение), наконец, хлопнули пробкой в потолок или открыли тихо-тихо, по всем правилам официантского искусства (атака). Посыл состоялся. Теперь сделаем «глоток» из воображаемого бокала и попытаемся разобраться, что такое реакция.

Реакция начинается с ожидания ответа

Прежде всего запомним, что реакция – это следствие нашего посыла так же, как, впрочем, наш следующий посыл будет результатом этой реакции. Если адресность посыла не была искажена, то это значит, что артистическая техника достаточно высока, почерк мастера каллиграфичен и надо ждать ответа.

Именно с ожидания ответа и начинается реакция, как таковая. Не будучи оторвана от посыла, а являясь как бы его обратным движением, реакция готовит психофизическую сущность артиста к своему венцу – оценке, но это тоже происходит не сразу, а поэтапно. Ожидание ответа – самый интересный, самый волнующий момент актерского творчества. И это несмотря на его, так сказать, первоначальный характер в процессе реакции.

Дело в том, что на этом этапе артист должен внутренне обрести изумительное состояние полной беззащитности перед внешним миром. Для чего? Для того, чтобы как можно сильнее выявилась его актерская чувственность. Артист, пребывающий в состоянии ожидания, старается казаться сам себе более восприимчивым, более раздражительным – это поможет ему быть отзывчивым и доверчивым. Момент ожидания ответа готовит психофизическую сущность артиста к испытанию, и чтобы это испытание произошло, надо внутренне открыться, надо приказать себе быть беззащитным. Ранимость – исключительно плодотворное качество артиста, художественной личности вообще.

Есть так называемые «толстокожие» артисты. Их реакция – замедленна, они внутренне то и дело оказываются не готовы к принятию все новой и новой драматургической информации. Такой артист не мобилен и бездейственн, он нарушает темпоритмы и фальшивит в изображении характера, так как может лишь «выборочно» реагировать. Информация прибывает, а перерабатывать ее он не успевает. Информация отскакивает от «толстой кожи» артиста, как от брони танка, неповоротливого и слепого. Быть беззащитным танк не умеет. Впрочем, «толстокожий» артист скорее похож на разбитую колымагу, которая движется по сельской дороге в гору и скатывается то и дело. Артист обязан воспитывать в себе быстроту реакции. В момент ожидания ответа он должен уметь сбросить с себя все защитные покровы, приобретенные в «закулисной» жизни, чтобы обнаженность содействовала возникновению острой чувствительности. Психофизическая сущность артиста должна

быть приведена в состояние возвышенной наивности, трепетности, детскости. Хороший артист – всегда существо ранимое, нежное, сердечное.

Но если ожидание ответа характеризуется зависимостью внутренней жизни артиста от внешней среды, то следующий этап реакции – это отказ от этой зависимости. Артист, отстаивающий свое «я» в общей драматической ситуации пьесы, идет на встречный поиск реакции – у партнеров по спектаклю и у зрительного зала. Артисту, играющему роль, необходимо постоянное чувство, что его понимают.

Встречный поиск

Реакция движется. Роль не стоит на месте. То, что мы называем встречным поиском, конечно, выражается у артиста многообразно: в паузе, когда артист бросил на партнера мимолетный вопрошающий взгляд, или через мизансцену, в которой, скажем, один герой бросился навстречу другому, или – в самой яркой форме – при специальной подаче сильной, особенно остроумной реплики…

Артист со встречным поиском как бы настаивает на праве изображаемого им характера, при этом старается угадать, каково отношение окружающих к нему, к его персонажу. Об исполнении артиста, лишенного встречного поиска, специалисты частенько говорят: «Не справился с ролью. Роль у него провисла».

Вот именно. Избежать провисания можно лишь в том случае, если ведомый режиссером артист в действенном процессе реакции не оказывается отъединенным от происходящего на сцене, а сам ищет коммуникативной связи между тем, что он чувствует и понимает, и тем, что, по его мнению, чувствуют и понимают при этом другие, – как зрители, так и персонажи.

Художественная правда в игре артиста достигает вершины в момент такого гармонического понимания: под руководством режиссера артист как бы обретает власть над своим персонажем, он живет отныне уже не сообразно роли, которую ему поручили, говорит не по тексту, написанному за него драматургом, а свой текст, собственный! Зритель мгновенно отмечает похвалой такое исполнение. Он видит, что перед ним живой человек, реагирующий точно на то же самое, на что зритель – окажись на месте персонажа – тоже бы как-нибудь реагировал. Отелло обманут Яго, Городничий введен в заблуждение Хлестаковым – зритель отмечает про себя этот факт драматургии пьесы, но идет в театр не за тем, чтобы ему рассказали об этом факте, а за тем, чтобы ему это показали, продемонстрировали, изобразили. Вот почему после встречного поиска артист вынужденно (то есть независимо – хочет он того сам или не хочет) приходит в столкновение с посылом, который создал в его адрес другой артист, действующий также сообразно с авторским и режиссерским замыслом зрелища.

Столкновение, а затем – оценка

Столкновение – это логичное продолжение встречного поиска. Зрелище испытывает постоянную потребность во взаимоперекрестных столкновениях своих персонажей, но вся прелесть театра в том, что к этим столкновениям их приводят непосредственно артисты. Артист – господин своей души. От его психофизической сущности зависит сила столкновения, которая проявляется или явно, или очень утонченно, так сказать подсознательно. Режиссер разъясняет, что столкновение чувств и мыслей персонажей должно управляться артистами-партнерами – удар ощутим в равной степени обеими сторонами. В определенном смысле актерскую игру здесь можно уподобить музыке, состоящей, как известно, из нот. До поры до времени эти ноты разъединены и неустойчивы, но вот «произошло их столкновение, возникло срастание – и полилась мелодия. Артист, живущий в „реакции“, делает все, чтобы внутренне это срастание было оправдано сверхзадачей роли, чтобы бесконечно малые куски роли, стали взаимодействовать с общим психофизическим переживанием, явившимся результатом действия в спектакле.

Каждая деталь, таким образом, может попасть под удар – чтобы реакция была правильной, надо сделать смысловой акцент на столкновении.

Внутренне артист может каждый раз, ощутив столкновение, говорить себе: «Ах, черт возьми, а я ведь этого не знал! Я ведь этого не слышал!» Или: «Ну и ну!.. Вот так в положение я попал! Где же выход?» Или: «Почему он (партнер) говорит так, а не иначе?.. Что он хочет от меня?» Или: «Я ему сейчас покажу! Он у меня, сейчас заплачет!» Или: «Пусть!.. Пусть делает, что ему нужно. Я ему не поддамся!» Или: «До чего красиво говорит! Заслушаться можно!» Или: «О Боже, я не знаю, что делать, как поступить!.. Я запутался, но в принципе уверен, что прав!» Или: «Какая низость, – то, что он только что сказал! Но – не буду подавать вида, что я это заметил!» И т. д. и т. п. до бесконечности. Понятно, что «Я», от имени которого личность артиста дает сама себе сигналы, обеспечивающие внутреннюю жизнь в роли (они конечно, могут быть и совершенно другие и не столь просто сформулированы!), есть одновременно «Я» играемого персонажа. Аморфность, неопределенность формы актерского выражения будет преодолена и преодолевается всякий раз, когда искусство исполнения является результатом сближения внутренних задач и внешнего оправдания.

Тут речь идет об обязательности оценки как конечной стадии

реакции.

Есть артисты, которые умеют «схватывать» партнера, а есть, которые не умеют. Разница их мастерства определяется умением производить оценки. Легковесная, импульсивная игра, то есть игра вне режиссерского задания, возможна, но она разрушает искусство. Оценка уравновешивает посыл и реакцию. После момента оценки артист должен на миг раскрепоститься, чтобы в следующий миг накопить, затем сосредоточиться и начать атаковать. Оценка – это локально (например, в пределах одной реплики или мизансцены) выраженное завершение процесса реакции, это стимул для нового посыла.

Оценка, производящая новый посыл, создает бесперебойность актерской игры, зрелище действия в результате усилий актера на глазах у зрителей приобретает целостность, хаос превращается в органичную и естественную систему. Если же говорить короче, театр режиссера получает форму в игре актера. Идейно-художественный смысл пьесы на коротком отрезке сценического времени преобразуется в идейно-художественный смысл данного спектакля.

Оценка должна быть в идеале закономерной, но тут есть один профессиональный секрет: сам артист производит оценку в соответствии с осознанной им логикой внутреннего процесса, но для зрителя, то есть внешне, она, оценка, должна быть как можно более неожиданной. Зрителю всегда интереснее то, что он не сумел угадать. Зрителю важно открыть в актерской оценке что-то для себя новое, совершенно до сего момента непредсказуемое. Вот почему артист должен быть смелым в оценках, он должен научиться рисковать. Он может не бояться быть непонятым сразу. Актерское самопознание в роли происходит одновременно со зрительским потреблением – значит, можно поиграть со зрителем в «прятки» (и никогда – в «поддавки»!). Однако риск не означает произвольность. Оценка, произведенная артистом в процессе роли, утратит свое содержание, если окажется бесовским наваждением; формально артист может выявлять себя в театре как угодно, однако в целях созидания, а не разрушения смысла.

Отсюда – режиссерское требование памяти у артистов. Нет, не о тексте и его зазубривании идет речь, а о хранении и припоминании тех действенных информативных деталей, которые стали содержанием предыдущей фазы актерского творчества – посыла и реакции. Новая фаза на стадии оценки «приказывает» артисту ничего не забыть, ничего не потерять – ни в мыслях, ни в чувствах. Оценка, основанная на артистической памяти, опережает обычно зрительскую оценку, которая иногда искусственно тормозится сюжетным развитием. Зрительские

эмоции лучше всего рождаются в моменты сюжетного поворота или нового действенного раскрытия персонажа. То, что артистом прожито и пережито, само по себе (ему-то это ясно!) ложно и выдумано, но для зрителя – это всегда другая реальность. Верит он в нее или нет – вопрос, который решается не артистом. Артист несет своей игрой лишь возможность поверить в ее подлинность. Для этого он должен произвести на зрителя впечатление. Чем оценки в процессе его игры рациональнее, тем труднее ему будет произвести впечатление. Нужна непосредственность в оценках. И быстрота. И живость. Артисты холодные, в жилах которых течет «рыбья кровь», не умеющие вспыхнуть, взорваться, зажить в бешеных темпоритмах, – скучные артисты. Современный театр многолик, но во всех своих жанровых и стилевых направлениях он предоставляет артисту право работать на сцене от себя, от своего имени, вместе с автором и режиссером быть совладельцем основных идейно-художественных богатств спектакля.

Для того чтобы уметь это делать, артисту необходимо владеть техникой посыла и реакции, однако этими формообразующими первоэлементами актерское мастерство не исчерпывается.

Об актерском дыхании

Вспоминая почаще слова К. С. Станиславского о том, что «законы искусства основаны на законах природы», режиссер зрелища обязан научить своих актеров дышать на сцене. Этого можно добиться отнюдь не с помощью каких-то специальных упражнений, которые неминуемо делают игру формальной, «неживой», а только вместе с действенным анализом роли, в конкретной практике.

Все действенное поведение артиста в роли необходимо сочетается с постановкой правильного координированного дыхания. Артист, который дышит «как попало», проявляет тем самым, свою профессиональную безграмотность. Дыхание характеризуется своим местом в голосовой партитуре роли, силой и количеством вдохов и выдохов. На вдохе человек (если он не плачет и не обезумел) говорить не может. Человек говорит только на выдохе. Следовательно, основная задача артиста, касающаяся дыхания, заключается в нахождении красивого и полезного соотношения его с другими психофизическими нагрузками: словесным, музыкальным, пластическим выражением. «Взять дыхание» означает вдох в нужном, единственно найденном месте, вдох, не разрывающий речевой поток, а содействующий его смысловой монолитности. Интонация не будет нарушена, если выдох будет скоординирован с ритмом произносимой фразы, если, говоря условно, артист будет произносить не только слова, но и знаки препинания. В чередовании пауз (вдохов) и голосовых знаков (выдохов) главным образом состоит техника искусства дыхания.

От качества и количества разрядов актерских дыханий зависит иной раз даже протяженность спектакля, а значит, и окончательный успех или неуспех его у публики. Артист с поставленным дыханием меньше устает, хотя больше «работает».

Особенно необходимо актеру знание дыхательного «расписания» в пьесах, написанных стихами, и в гротесковых ролях, то есть в формах внебытовых, близких зрелищу как таковому. Если эмоциональное раскрытие актера становится вдруг самоцелью, то текст «захлестывается», дыхание тормозит словесный разряд, мешает донести до зрителя смысл играемого эпизода. (Это, к примеру, можно видеть в сцене вранья у Хлестакова при неумелом исполнении.) Однако артист не может постоянно «думать» о своем дыхании: контроль, который он осуществляет, носит тайный, автоматический характер. Подсознательно артист, конечно, старается вырваться из кризиса,

а потому вынужденно торопит или замедляет произнесение текста, однако форма такой игры в этом случае выглядит неряшливо, недостойно. В некоторых случаях артист нарочно «сбивает» дыхание со смысловой логики фразы – и тогда играемый им персонаж становится особенно характерным, индивидуализированным. Но если это делается неосознанно, дыхание из помогающего компонента техники превращается во врага артиста, – его, артиста, невозможно становится слушать, ему, артисту, трудно оказывается сопереживать. Артист, дышащий «поперек» слова, не умеющий найти гармонию между дыханием и смыслом, начинает суетиться и быстро теряет достоверность. «Я дышу, как мне удобно!» – объясняет артист. Между тем надо дышать как выгодно. Самое печальное в проблеме дыхания заключается в том, что серьезных конструктивных режиссерских рецептов, годных для всякого артиста, нет. Можно лишь посоветовать пойти на спектакль Райкина, сесть в первый ряд и… весь вечер наблюдать за дыханием известного артиста – и многое в мастерстве его приоткроется.

Проблема дыхания решается всякий раз по-разному – в зависимости от субъективных психофизических качеств артиста-индивида и идейно-жанровых задач в едином художественном образе спектакля. Например, артист тщедушной комплектации имеет совершенно иное сценическое дыхание, нежели солидный по внешности исполнитель. «Гамлет» дышится не так, как современная пьеса. Счастливцев дышит иначе, чем Несчастливцев, зато Добчинский и Бобчинский работают, что называется, «на одном дыхании». Старая актерская школа, подразделявшая артистов на амплуа и специализировавшая всевозможных комиков и трагиков, давала чисто практические навыки дыхательных умений. Потом дыханием серьезно занимался Станиславский – в поисках полнейшей естественности и правды надо было научить артиста обращать внимание на эту якобы «второстепенную» задачу сценического искусства. Раньше все было просто: персонаж взволнован – дыши чаще, персонаж спокоен – не дыши. Теперь, когда есть подтексты и всякие другие драматургические тонкости, управление дыханием стало сложнее – оно стало более тайным, что ли. Но отнюдь не исчезло из актерского инструментария. В наше время дыхание артиста стало частью всего сценического комплекса, одним из весьма приметных свойств актерских индивидуальностей. Новая нервная драматургия требует неровного ритма в исполнении – управляя своим дыханием, современный артист как раз добивается такого ритма.

Польский режиссер Ежи Гротовский – создатель знаменитой экспериментальной театральной лаборатории – строил воспитание своих артистов на основе максимального раскрытия их психофизической сущности: изучив оттенки дыхательных и интонационно-голосовых форм народов Востока, он старался испытать эти свои находки в опытах современного лицедейства. Религиозный ритуал – молитва, духовное песнопение, обряд, кавалькадное шествие в праздник и одиночное самоистязание, впадание в «нирвану» и др. – создал огромную звуковую и интонационную традицию, имеющую в основе культуру дыхания. Здесь есть чему поучиться театру. Здесь не грех кое-что перенять: музыкальная аритмия и полифоническое звучание актерских голосов перестали быть приспособлением в актерской технике, они стали приемом, средством выражения.

В этой связи вспоминается хор греческого театра, приезжавшего в Москву в 1963 году. Слаженность и удивительная красота коллективного исполнения достигались здесь благодаря филигранно-отточенной партитуре дыхания и единству голосового и пластического показа. Другой пример: в спектакле Ленинградского БДТ имени Горького «Генрих IV» сцены рыцарских драк-поединков решаются как животно-кровавые эпизоды войны. Хрипящее дыхание артистов здесь открыто демонстративно, ибо способствует одной из главных мыслей спектакля – о бессмысленности борьбы за власть, о бесчеловечности насилия. В этих откровенных, выворачивающих наизнанку натуралистически-поэтичных хрипах-криках – мощный режиссерский акцент Г. А. Товстоногова, который нашел острое театрально-образное решение для обозначения низкой и подлой человеческой страсти. С помощью детально разработанной дыхательной и пластической партитуры театр показал столкновение Жизни и Смерти, дал в этих истошных «хрипо-криках» эмоциональный символ извивающейся в судорогах иступления жертвы и потерявшего от Страха и Ненависти рассудок победителя. Дыхание, таким образом, помогает трагедии быть страшной. Оно действует на восприятие зрителей прямым техническим способом, и театр достигает цели – зритель потрясен.

От Марселя Марсо однажды пришлось услышать мельком брошенное замечание: «Артист дышит для публики. Между дыханием артиста на сцене и за кулисами – большая разница». Да, разница, безусловно, есть. Что касается дыхания для публики – то, вероятно, это в большой степени относится к пантомиме, нежели к драме. В театре, где царствует слово, артист дышит для себя. Вот почему здесь невозможны рецепты, но одно

режиссерское правило, определенное опытом и требующее к себе по крайней мере внимания, есть. Вот оно: артист, вышедший на подмостки, должен знать, как он дышит в роли и почему он дышит так, а не иначе.

«С переподвыподвертом»
Беседа о культуре речи

Культура речи в театре складывается из двух главных элементов – голоса и интонации. При этом голос является как бы автором интонации, но это внешнее проявление. Конечно, главным творцом искусства произнесения слова является смысл, который стоит за звуковым исполнением. Если речь звучит «темно и вяло», театр плох. Если со сцены мы слышим музыку речи, представление услаждает наше сердце.

Ошибка думать, что устная речь не зависит от письменной. В практике актерского изъявления между тем часто дает себя знать отсутствие у актера элементарной грамотности, то есть актер не шибко разбирается, где там у автора запятые, где тире, где двоеточие, а где многоточие и даже просто обыкновенная точка. Интонации «плывут», поскольку они случайны, нет у нашего актера понятия, что такое «тон» и «обертон». Даже такое сильное средство звукоречи, как «ударение», часто не распознается как прием особой актерской техники.

Однажды я стал рассказывать одному знаменитому актеру о своем понимании техники Яхонтова – он был чрезвычайно удивлен. Я сказал, что у Яхонтова эхообразная манера ударения.

«Что значит эхообразная?»

Я стал воспроизводить: «Над сеДОЙ равНИной МОря…» Слог, предшествующий слогу, на который падает ударение, Яхонтов прижимает, тишит, зато ударение делает звонким, – ритм пульсирует, ибо слог последующий опять живет тихо, на спаде. Подобная нарочитость хороша в чтецком искусстве, где мелодика интонации, красота голоса как такового нередко достаточны, но в высокой драме нужны, конечно, и другие средства.

На всю жизнь мне запомнилась интонация волшебного голоса, отмечу особо – в данном случае радиоголоса – Бабановой: «Краси-ии-и-ВАЯ-Я!» Длительность «и» – вот причина эффекта. Но ошеломительна интонация звукосостава «ВАЯ-Я»!.. Ах, как неожиданно и неблагозвучно это «ВАЯ-Я»!.. Как раздражающе оттенено!.. Но как чувственно выражает самовлюбленность, то есть главный смысл!..

В современном театре подобные краски исчезают, ибо считаются частенько «наигрышем»… Стало модно «не украшать», а в результате смысл не доходит!..

Еще пример. Один артист читал Маяковского (с пафосом): «Я пол-отечества мог бы снести, а пол отстроить, умыв».

Я запротестовал. Вдумайся, пожалуйста, в этот «ужас»: предлагается снести пол-отечества. Это сколько же атомных бомб для этого потребуется?! Здесь ложная патетика приводит к чудовищному бездумью.

А ведь и словечко «умыв» тоже интересно как элемент ехидной, саркастической мысли. Не произносить слова, а действовать словами, думать через слово и скрывать свои мысли через слово – этому учил Станиславский. Важно находить опорное слово в предложении, но совсем не обязательно его открыто акцентировать – иногда интонация камуфлирует смысл, при этом одного намека бывает достаточно. Излишняя раскраска опасна – интеллектуальная глубина возникает чаще как результат скупой подачи текста.

Между тем наши артисты, как правило, не владеют ритмически организованной речью, где паузы перемежаются со «скорострельностью» (выражение Немировича-Данченко) словесного извержения. Искусство сценического дыхания низведено у нас до абсолютной спонтанности. Казалось бы, хорошо. Однако это приводит к «игре нутром», то есть бескультурной нетехничной актерской работе. Легендарные театральные «оговорки», воспринимаемые как милые шутки, на самом деле являют собой позор артиста, его профнепригодность.

Ну-ка, скажите быстро три раза подряд:

– Вот вход в МХАТ! Вот вход в МХАТ! Вот вход в МХАТ!

Если скороговорка получилась, идите тем же темпом во МХАТ и… входите!

Другое упражнение. Повторяйте быстро за мной:

– С переподвыподвертом!!!

Если повторили на раз без ошибки, жду вас у входа в театр «У Никитских ворот».

Бросайте курить. Курящий артист – самоубийца своего голоса. А ведь еще Сальвини завещал Станиславскому и нам: «Голос! Голос! И голос!» Сегодня немощных голосом артистов пруд пруди, а не умеющих управлять своим голосом – пруди пруд!

Давайте научимся наслаждаться звукоречью известных стихов:

> На лимане лениво мы налима ловили.
> Для меня вы ловили линя.
> Не меня ли так мило о любви вы молили
> И в тумане лимана манили меня?!

Если у артиста нет артистизма, он не артист. Простите за

трюизм. Но какое счастье – работать с актером-технарем, умельцем дорожить словом как бесценным речевым богатством.

Пример Евгения Лебедева в «Истории лошади» – осознанный и импульсивный поток мощной, раскрашенной звукоречи, в которой спады и ускорения способствуют правильной театральной подаче слова вместе с пластикой. Это исключение. Наши артисты дышат, как им удобно. Между тем дышать надо, как выгодно. Умение управлять дыханием стало редким проявлением актерской техники.

Понятие о синтагме как о смысловой единице, увязанной со стилем Автора посредством единственно верной интонации, нашим актерам практически незнакомо. Границы речевых синтагм актерами определяются чисто интуитивно, бессознательно.

Однако – не в порядке саморекламы отнюдь – когда своим еще самодеятельным актерам я дал некоторые понятия о синтагме и они научились хотя бы чуть-чуть следить за дыханием и ритмом сообразно смыслу, – результаты тотчас сказались и в отдельных случаях были даже поразительными. В работе над «Спать хочется» А. П. Чехова было проявлено недюжинное мастерство именно благодаря ритмизованной звукоречи: слова выделялись «вторами», громоздились и падали, выпевались и барабанились, хлестали и завораживали, реальность и фантазия смыкались, перетекали друг в друга, составляя музыку синтагм и фонетических разрядов.

Недавно вышла замечательная книга: «Русская разговорная речь. Фонетика. Морфология. Лексика. Жест».

Конечно, это книга для ученых. Но это книга и для актеров, которые не должны оставаться неучами, это книга и для режиссеров, чья профессия в чем-то сродни делу ученых. Вся штука в том, что мы недостаточно вооружены. Мы работаем иногда «с голоса», и это считается чем-то зазорным.

– Не давайте мне своих интонаций! – твердит актер-неуч, настаивая при этом не столько на поиске правильной интонации, сколько на своем профессиональном престиже. Между тем иногда, что греха таить, приходится действительно учить актера «СВОИМ» интонациям, потому что эти интонации есть верные интонации, они дороги потому, что режиссеру дорог смысл. Другое дело, что чисто методологически добиться от актера того, что тебе нужно, можно и другими средствами, не нарушающими достоинство артиста. Впрочем, наше дело практическое, и если мой актер освоил мою интонацию, значит, он ближе к смыслу – тому самому смыслу, который, простите, был обнаружен мной и никем другим. Мне кажется, что тут нет места амбициям: если

речь выражает действие, если характеры живые и на сцене царит правда чувств и мыслей, то какая разница, откуда взялись те или иные интонации, есть разделение на какие-то «синтагмы» или нет такого разделения.

И тут возникает самое важное соображение…

Когда мы говорим «искусство слова», мы имеем в виду «искусство слова», мы имеем в виду «искусство произнесения слова» – это во-первых, а во-вторых, принимая во внимание чисто театральный аспект этого понятия, мы, конечно, должны исходить из «искусства общения», потому что это и есть язык устной речи, на котором во многом (но и не во всем) строится взаимосвязь людей между собою. Бормотанье посыл слова себе под мышку или, что еще хуже, – в пол – есть дурно понятый реализм игры, штамп, непрофессионализм, мощность…

«Язык мой – враг мой – к сожалению, в современном театре эта фраза приобретает в последнее время в особенности буквальное (не образное) значение. В свое время еще Карамзин требовал от русского общества „приятности слога“, то есть изящества речи. Но в его время шла борьба с шишковистами, которые хотели в российской лингве сохранить насильственно церковно-славянскую древнюю языковую стихию и всеми силами доказывали, что в этом и состоит наша национальная традиция. Разговорная речь просвещенного общества изобиловала галлицизмами, дворяне даже мыслили „по-французски“ – отсюда в нашем обществе до сих пор дает себя знать разница в мышлении чисто литературном и разговорной речи. Бывает, недосказ или междометие оказываются ценнее целого монолога. Изолированность и этнографичность народной речи в противопоставлении, так называемому, „искусству слова“ нанесли ущерб нашей культуре, ибо на сцене говорили долгие годы не так, как в жизни, а в жизни говорили не так, как со сцены. „Совок“ принес на нашу сцену грубоватую вульгарность речи, при которой манера говорить „как в старом МХАТе“ выглядела белой вороной.

Упрощенно все сводить к дикции. Недостаток дикции или хуже – плохая дикция – есть результат не столько низкой актерской техники, сколько падения общей культуры общества, разучившегося общаться. Логика исчезает, в общении преобладают знаки хамства и пошлости, которые оказываются более понятными и близкими, чем простая и ясная, логичная форма. Народная речь в ее истинно поэтическом и натуральном виде отсутствует не на подмостках, а в культуре как таковой. Происходит процесс обнищания и разложения живого речевого общения – и это не может не сказаться на судьбах театра. Ведь не

секрет, что истинно народными писателями у нас на протяжении многих последних лет провозглашаются, скажем, «деревенщики», а Пастернак, Ахматова и более Мандельштам такового звания не удостаивались никем и никогда. Ахмадулина с ее внешней велеречивостью кажется чужой, «старинной», искусственной… Но тут-то и секрет чуда ее звукоречи!

Таким образом, чтобы поднять или вернуть на нашу сцену «искусство слова», надо реформировать не столько театр, сколько саму жизнь, надо изменить употребление ПОВСЕДНЕВНОЕ того языка, который смыкается с общественным сознанием, является первейшим средством выражения этого сознания. Будет у нас другая культура – будет и новый театр, в котором искусство слова, точнее, искусство произнесения слова окажется естественным признаком, накопленным самой историей.

Запись 1986 г.

Этюдить!
Беседа об импровизации

Я вам сказал, что нам во благо.
Вы и варите вашу брагу.

Гёте. Фауст

Согласитесь, самое сложное и самое радостное в театре – импровизация. Точнее, удачная импровизация. Впрочем, импровизация неудачной быть не может. В этом случае ее зовут «отсебятиной».

«Отсебятина» – раздражает. По этой причине импровизировать – очень опасно. Это всегда риск.

Посмотрим вокруг – жизнь постоянно импровизирует, природа играет везде и всюду…

В небесах облака и тучи – это импровизирует ветер.

На земле любой лес, любые заросли – тоже чья-то фантазия.

Горы и пески, моря и даже дрянная канава у дороги – чьей художественной волей это все «организовано»?..

А вот паучок плетет свою паутину – чем не импровизация?

А стрекот кузнечика?.. А кваканье лягушки?.. Мурлыканье кота?.. Где их начала и концы?.. Петух поет, волк воет, слон трубит… Это все – что?.. Звук или язык?..

Змея выбросила жало – Господи, какая пластика!.. Может ли быть она при повторах в абсолютной точности всегда одной и той же?..

Собака завиляла хвостом и закрутилась у ног хозяина – свободное проявление радости. Человеку оно понятно.

Вот та же собака спит и явно видит какие-то сны. Какие?.. Этого человеку понять не дано. Муха умывается лапками – глаз не оторвешь.

Синичка лопает муху – противно смотреть.

Крыса с помойки юркнула в подвал – как это отвратительно!

Кит прощально шлепнул хвостом по воде и ушел в погружение – каков артистизм!..

Все это – импровизации природы, имеющие, конечно, конкретные жизненные мотивы, но нас сегодня интересуют не научные их объяснения, а соотношение с нашими представлениями о зле и добре, о красоте и безобразии. Нас волнует тайна их непредсказуемого поведения во времени и пространстве (это ли не Театр?), их мажорная витальность.

Кто скажет уверенно, что постиг закон, по которому сотворен

(сымпровизирован?) мир, в котором нет двух одинаковых людей, но ведь и нет двух абсолютно схожих креветок.

Импровизация есть то, что небеспричинно созидает некий игровой каскад разнообразных выявлений, предугадать которые или нельзя вовсе, или – которым можно только удивиться. Откуда бьет этот источник?.. Поистине, любое ТВОРЕНИЕ, как и любая ТВАРЬ, получившие законченную форму откуда-то свыше, далее начинают жить и действовать совершенно неожиданно, по законам природы и, так сказать, по собственному желанию.

Подражая природе, человек начал импровизировать образы мира и свои отображения в нем – занялся искусством.

И тут, говоря об импровизации, прежде всего вспомним о джазе.

Однажды Телониус Монк спросил Дизи Гиллеспи, почему его «бибоповый» ударник играет «неправильно»:

– Ведь твое сердце бьется ровно, а не рывками… Почему же сердце музыки должно биться в таком безрассудном ритме? Если бы это было твое сердце, ты бы умер.

Гиллеспи промолчал, но мог бы ответить, что АРИТМИЯ ИГРЫ есть основа импровизаций в джазе стиля бибоп. Впрочем, многие до сих пор не считают бибоп джазом. Ибо он гораздо свободнее железного свинга, внутри которого импровизация пульсирует, никогда не вырываясь за пределы темы. Бибоп тоже тематически связан, но как бы существует и вне мелодии, то и дело на время уходя от нас, и подчас далеко, и даже очень далеко, – выламываясь из конструкции, нередко планируя в собственных виражах и только в какие-то моменты возвращаясь к истоку, а бывает, что и не возвращаясь… Под бибоп уже трудно танцевать, потому что нельзя, чтобы бабочка тряслась в воздухе, соблюдая ровный квадрат.

Конечно, Чарли Паркер и, кстати, сам Телониус Монк в бопе творили свои безумные, потрясающие миры, но без традиционных свинговых импровизаций Армстронга их шаг вперед был бы невозможен.

То же самое и в театре. Сначала надо научиться свинговать. То есть играть свободно – тему. Сначала давайте – как Армстронг. Хотя бы. Давайте попробуем влюбиться в материал пьесы, влезть в шкуру Автора и ПОД НЕЙ немного пожить, – здесь тоже нужна виртуозность, и немалая.

Горько признать: сегодня импровизация уходит из нашего театра. Не поощряемая ни режиссурой, ни критикой, она сделалась редкой гостьей в искусстве драмы. Чаще встречается на эстраде, но и здесь ее возникновение не есть норма, а скорее всполох, счастливая огненная случайность.

Конечно, в годы, когда десятилетиями урожайные поля Театра вытаптывались танками цензуры, о расцвете культуры импровизации и речи не могло быть. «Сначала завизируй – потом импровизируй», – говаривали в те времена.

Тем не менее эта традиция российского театра вбирает в себя и опыты фольклорно-петрушечных действ (к примеру, игрища про царя Максимилиана), и вахтанговскую школу, величие которой утвердилось блистательными формами и импровизациями «Принцессы Турандот». Так же теория и практика Михаила Чехова, умевшего, как никто, черпать из внебытийного, имеет те же корни. Да и Константин Сергеевич в своей титанической борьбе с театральной рутиной не брезговал импровизацией и даже посвятил ей главку в своей книге об актерском труде. Он твердил о «душевных вокализах» в игре и заботился о главном – чтобы исполнение было живым, не заученным и не заезженным штампами исполнением-выполнением.

А таковым оно быть могло, если психофизика артиста рассвобождена и податлива к молниеносным реакциям. Жить – значит импровизировать жизнь. Значит, «фонтанировать» красками и действиями.

Мы часто говорим о начинающем актере:

– О-о, у него искра божья…

Но что же она такое – эта самая «искра»?.. Только ли блеск в глазах? И только ли энтузиастический порыв играть каждую секунду на любом миллиметре пространства?..

Будьте уверены: «божья искра» – это как раз то самое неуловимое мастерство или, точнее, обещание мастерства, техника которого может быть стремительно развита импровизацией и доведена ею до тех самых высот, на которых слышны лишь звуки действительно божественной аллилуйи.

«Недавно я стихами как-то свистнул» – это чья строка?

Это Пушкина строка. Александра Сергеевича. Того самого Гения, что создал «Бориса Годунова» и у которого хватило моцартианской силы творить шутя и играючи, легко и весело, без ложной многозначительности, столь присущей сальеризму.

В мертвом театре – как в черной дыре – импровизация отсутствует. Она враждебна унылому орденоносному соцреализму, где вместо игры изображение и показ идей, вместо вытрат – псевдоправдивое существование с ледяной важностью и бессердечием. Настоящий живой театр прокламирует актерский кураж, подъем духа, темперамент, вседозволенность фантазии и недозволенность бессмыслицы (если, конечно, эта бессмыслица не есть сам образ). Импровизация есть дерзость, но дерзить следует осторожно. Самое страшное – наворотить скандал, впасть

в хамство. Да, да, у нас сейчас очень много на театре безудержной хамской игрятины.

Встречаются, к примеру, актеры с талантом разбрызгивать себя вокруг себя. Я называю таких «стрелками в разные стороны». Они палят без прицела, безостановочно, и, конечно, у них случаются попадания. Но это выходки, а не находки. Бескультурная игра. Актерский беспредел.

Я хочу сказать, что нельзя импровизировать авантюрно. Со сцены нельзя болтать. Нельзя, выдавать за импровизацию не обязательную словесную шелуху и никчемные действия.

Только та импровизация красива, которая приращивает образ и смысл, обогащает первоисточник, украшает тему.

Возникает логичный вопрос как совместить верность каноническому тексту Шекспира или Чехова с импровизацией?.. Неужели я призываю к игре «своими словами» и на кой черт вообще такая игра?.. Кощунство!

Спокойствие. Речь идет лишь о живом воплощении канонических текстов, о ПОВЕДЕНИИ персонажей и САМОЧУВСТВИИ актеров, чья программированность на публичные откровения и колдовство выражается не в регламентированных рамках, а в так называемых надтекстных формах – жестах, мизансценах, мимике, оценках, позах, темпоритмах, интонациях и, если хотите, произнесении необходимых добавлений – апартов…

Эти апарты – наиболее распространенная модель классической импровизации комедии дель арте – приводят театр к рафинированному отчуждению от текста-канона в связи с переадресовкой общения – от партнера в зал или себе под нос, – например, как комментарий личности исполнителя к персонажу, принадлежащему Автору. Разумеется, это средство не может, в силу очевидной вульгарности, использоваться в пяти главных чеховских пьесах, но оно же окажется вполне уместным в применении к таким, скажем, жанрам, как комедия, мюзикл, водевиль… Секрет в том, что есть авторы (пьесы), к которым запрещено прикасаться, чтобы не попачкать святыни, а есть и другие – те, которые как бы просят, сами вопиют, чтобы всякий раз при их новой постановке возникли сопутствующие канону чисто театральные добавления. И даже в пределах одного Автора есть произведения, к которым вроде бы и не подступись (Брехт. «Трехгрошовая опера», допустим), и вещи, требующие освежения, новая современная жизнь которых, по-моему, уже невозможна без созидательных укреплений со стороны (тот же Брехт. К примеру, «Карьера Артуро Уи»). Таким образом, импровизация способна вывести старую пьесу к новой СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕДАКЦИИ и на

этом весьма извилистом, трудоемком пути делается первейшим условием выживания усопшей драматургии, верным средством растормошить, растолкать ее, призвать к вставанию из могилы.

Одно можно утверждать твердо: там, где на сцене торжествует стихия игры, где необходима становится ТРАКТОВКА, а равнодушному воспроизведению, механическому чередованию лиц и картинок объявляется проклятье, там, где трагикомическая атмосфера самодовлеющей театральности естественна и фантастична, там – «в дощатом этом балагане» – любые вкрапления «по делу» – на пользу и в радость.

Первый признак хорошей импровизации – легкость изъявления. Подчеркнем – кажущаяся. Трижды подметим – тем и прекрасная. Она зиждется на мышечной свободе дыхания и тела благодаря специальному тренажу. Развивается за счет раскрепощения актерского интеллекта, которое лучше всего проявляется в обаятельном придуривании, в детски наивном поиске действенно «правильной» логики поведения в бескислородной сфере всеобщего абсурда. Успех «Лицедеев» и всего полунинского направления в лирическом идиотизме и очаровательном простодушии их забав, а вовсе не из-за количества трюков и качества «гэгов» в их клоунадах.

Тяжеловесный, внутренне мрачный, не склонный к вибрациям чувств актер импровизировать не может, – все его попытки в этом искусстве будут «киксами», ибо он на них обречен. Поэтому баловаться, озоровать, простодушничать, клоунничать – примета больших артистов, исполнителей самых сложных ролей – от Хлестакова до Лира. Они никогда не развязны, хотя всегда развязаны.

Чтобы осуществить импровизацию, актеру необходимо возыметь особо настроенный аппарат, под которым я разумею прежде всего мгновенно самовозбудимое жизнерадостное чувство внутреннего ритма, все изменения которого руководятся хорошо тренированной сигнальной системой, в просторечии называемой вдохновением. Стоит произнести «завод» этой системы, импровизация «сама пойдет», ваше искусство начнет художественное извержение, и исполнитель, про которого только что могли говорить, что он «никакой», что он «бледен и невыразителен», заслужит немедленный зрительский восторг, где слово «гений» будет не самым сильным в комплиментах. Ибо зрительская благодарность за удачную импровизацию не знает границ.

И в самом деле, то, что у летчиков-испытателей зовется «высшим пилотажем», – у актера-импровизатора есть та же фигура – то есть живая непредсказуемая игра, рождаемая на

наших глазах.

Мне нравится знать, что Мандельштам сначала нашептывал губами свои стихи, – как им же самим сказано, «он Шуберта наверчивал», – вот так и артисты «наверчивают» свои роли.

Мне нравится читать про Марлона Брандо, что он, будучи склеротиком, не в силах заучить текст роли, спасается тем, что великолепно импровизирует перед камерой.

Мне нравится смотреть Чарли Чаплина и ведать, что эти великие кадры рождались из импровизаций на съемочной площадке, хотя и прописывались в общих чертах или подробно в сценарных планах.

– Этюдить! – каждодневно слышится нам голос Станиславского. – Чтобы не заплесневеть.

Однако именно это законоположение вызывает страх и ужас у тех артистов, которые привыкли к автоматическому выполнению заученных форм. Для привыкших к театральной жвачке импровизация – смертельный враг. Угасание актерской лампочки накаливания ведет к неминуемой профессиональной деградации как следствия человеческой несвободы.

– Давайте поэтюдим! – говорю я своим артистам и вижу, как у одних глаз загорается, а другие сразу киснут, стараются тотчас спрятаться за чью-то спину.

Артист не может бояться импровизации, иначе он перестает быть Артистом. Если его удел – зажатость, приговором ему должна стать профнепригодность.

Но настоящий виртуоз начинает скромно, никогда не выказывая сразу технику своего мастерства. Тихие, медленные, скупые разработки обычно предшествуют феерическим пассажам и взрывам.

Чтобы изумить, надо уметь долго играть скрытно.

Чтобы потрясти, надо нащупать момент потрясения, надо уметь по-кошачьи подкрадываться к удару, – в цепочке всплесков и спадов живет любая хорошая музыка.

Опытный актер выбирает для себя ударные куски. Неопытный играет горячо все подряд.

Однако это вовсе не значит, что во время спада напряжения самоотдача сникает. Имея задачей подчинить остроту формы человеческим проявлениям и взаимоотношениям, Мастер Живой Игры пытается обосновать свое сугубо личное, лишь ему одному понятное поведение. Ничего необоснованного – только тогда игра загадочна. Все определено – тогда она поражает. Все по-своему логично – тогда странно. Актер – спичка. Самовозгорание – это несчастье. Надо себя чиркнуть обо что-то шершавое и только потом полыхать.

Импровизируя, Актер «чиркает» себя о зрителя, активно превращая его в своего нового партнера.

Вот почему второй признак хорошей импровизации – реакция публики. Нет реакции – импровизации провал. Второй раз нет реакции – провал с треском. Как бы это нам, критикам, ни нравилось, но импровизатору нужен, во-первых, успех, во-вторых, шумный. Шум – молниеносный отклик публики, от мощи которого зависит следующий импровизационный вал, затем следующий… И это будет уже не вал, а шквал. Волна за волной.

Ибо высший класс импровизации – в ее серийности, в как бы нескончаемом накате непредсказуемой игры. В пустом зале такая игра невозможна, так как импровизация новая заряжается успехом только что возникшей, – движение питает развитие «от чего-то к чему-то» и никогда не «от ничего к ничему». Театр раскрывается подобно бутону с многоцветными лепестками, – происходит чудо игры, некая изменчивая стереоскопия видений выплывает к нам из небытия, выдуманное становится явным…

«Сегодня мы импровизируем», – сказал Пиранделло и написал одноименную пьесу, в тексте которой строго записаны все «импровизации» и даже монолог доктора Хинкфуса, который не мешало бы для пользы своего дела выучить наизусть всем режиссерам мира, имеет абсолютно точно зафиксированные слова.

Поэтому правильнее было бы сказать: «Сегодня мы якобы импровизируем», но это уже не название, а готовый подзаголовок любого спектакля с каноническим текстом, – хоть по Пиранделло, хоть по, Шекспиру, хоть по Чехову… Это впечатление, может быть, самое ценное, что Театр способен подарить человеку.

Но бывает и, так сказать, чистая импровизация.

Однажды я стоял в кулисе перед началом сольного концерта Геннадия Хазанова. В дырочку занавеса было видно и ощутимо – зал сидел какой-то тяжелый, понурый, в каком-то подавленном состоянии.

– Засекай время! – сказал комик. – Сейчас я их буду «качать».

И вышел на свет.

Я свидетель: это продолжалось 40 минут.

Артист в течение всего этого времени ничего не делал, только ИГРАЛ С ЗАЛОМ – проверял и переставлял микрофон, пересаживал отдельных зрителей на более удобные места, выяснял стоимость билетов, интересовался, кто, с кем, зачем и почему пришел на концерт, каким транспортом «сюда» добрался и т. д. и т. п. И все это – с репризами и апартами, а также с изумительными оценочными паузами – зал расшевелился и через пять минут умирал от хохота. Что это, как не торжество

всесильного комика в свободе самовыражения, в театральном хулиганстве. И все это было лишь предыгрой – прелюдией к собственному концерту. Перед его началом уже можно было делать антракт. Импровизация с УЧАСТИЕМ зрителя бесподобна.

Кое-кто скажет: ну, это «эстрада», «дешевка» и проч.

Мне жалко подобного рода лиц. Им неведомо театральное счастье. Им незнакома атмосфера высокого балаганного изъявления, при котором происходит великое СОтворчество, прямое партнерство публики и лицедея. Причем обстановка, созданная артистом, такова, что публика в какой-то момент ОБНАРУЖИВАЕТ свой ТАЛАНТ, импровизирует не хуже мастера. Общее рассвобождение – миг высшей театральности.

Тут прелесть в том, что публика сама начинает сначала подыгрывать, а затем и играть – делается Актером, а Актер смыкается с Автором и театральный опус становится неделим на текст, исполнение и восприятие.

Навсегда в памяти моей останутся песенки, которые импровизировал на любые политические и какие угодно (по заказу друзей) темы покойный Игорь Ицков – кибернетический мозг, с ходу создававший шедевры.

Совершенно сногсшибательный эффект достигает Вадим Жук, импровизируя в образной системе и ритмах «Песни о буревестнике» или стилизуя на раз любую тему под «Гайавату» или «Калевалу». Тут еще и фундаментальная литературная образованность, чувство слова и юмора необыкновенное…

Мне приходилось видеть и слышать, как киевский кино-режиссер Олег Фиалко показывает в работе своего коллегу Владимира Мащенко на съемочной площадке – это целый спектакль, где импровизируется все: сюжет, характеры, конфликты, детали, речевые обороты – грандиозная Умора!

Петербуржец Валерий Никитенко творит в бесчисленных монологах МНОГИЕ ГОДЫ омерзительно-обаятельный ОБРАЗ ЖЛОБА – сам Зощенко позавидовал бы.

Те, кому привелось слышать тосты Жванецкого, байки Сичкина, «буриме» Алика Писаренкова, устные рассказы Льва Дурова, Олега Табакова, Юрия Никулина, видеть «капустные» проделки Сергея Юрского, Александра Ширвиндта, Андрея Урганта, Андрея Максимкова, пантомимические импровизы Ильи Рутберга, аукционное шоуменство Леонида Якубовича, стадионный конферанс Эдуарда Смольного, застольные взбрыки и фантазии Владимира Высоцкого, Беллы Ахмадулиной, Александра Володина (список можно продолжать), – счастливцы, избранники, ибо им повезло. Импровизаторов мало, но они – есть!

Я благодарен актерам театра «У Никитских ворот» за их импровизации и привнесения в спектакле «Красный уголок» – Ире Знаменщиковой и Рите Рассказовой, в спектакле «Концерт Высоцкого в НИИ» – Владимиру Долинскому, в спектакле «Доктор Чехов» – Юрию Голубцову («Унтер Пришибеев») – это работы, подтверждающие силу этюдного метода.

Много лет назад во время своей работы в БДТ у Г. А. Товстоногова я получил по этой части колоссальный опыт.

Дело в том, что, будучи приглашенным в эту академию, я, понятно, очень волновался и тщательно готовился к каждой репетиции? Но – о ужас! – в первые дни труда мастера БДТ отвергали все мои продуманные решения, которые я приносил как домашние заготовки.

Они «этюдили» свои варианты в бесконечных количествах и втягивали меня в бесплодные (с моей точки зрения) дискуссии, – а мне-то казалось, что я знаю, чего хочу. Я, помнится, мучился еще из-за того, что любой «бред», возникавший в репетиционном процессе, исполнялся этими мастерами (Е. А. Лебедев, О. В. Басилашвили и др.) столь талантливо – убедительно и заразительно, – что его вполне можно было бы принять за основу будущего решения!.. Я то и дело больно щипал себя – дабы не потерять режиссерскую бдительность!

Я искренне не понимал, почему то, что я вроде бы аргументирование предлагаю, они никогда не берут с ходу, ведь было очевидно – по крайней мере, мне, – что талантливый «бред» обманчив, что нельзя поддаваться случайным и, честное слово, поверхностным актерским предложениям. Впрочем, они на них, к моему счастью, вовсе не настаивали, а продолжали упоенно варьировать одно и то же – по-разному и еще, и еще раз по-разному… До посинения!

И вот тогда меня осенило. Теперь признаюсь, я пошел на хитрость: стал приходить на репетиции как бы без готового решения. И вот когда я чувствовал, что десятки вариантов уже испробованы и фантазия одеревенела, воображение устало, а топтание на месте, на холостом ходу сделалось очевидным для всех нас, когда в репетиции наступал знакомый всем трагический миг всеобщего умопомрачения и тупика, ибо все мыслимые глупости и немыслимые ошибки уже совершены и осознаны, и участники ПОИСКА в изнеможении смотрят друг на друга с этакой вялой надеждой, но уже без веры и любви, – наступал МОЙ момент, – я этак мимоходом, но с горящим глазом предлагал заветное, сокровенное, обдуманное, и ОНО, представьте, тут же принималось, закреплялось как ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ИТОГ и, что самое парадоксальное, конечно

же, обогащалось за счет элементов, найденных в так называемых «бредовых» вариантах!

Этим новым (для меня) способом и проведена была львиная часть репетиционной работы, – я приобрел неоценимый опыт. Я понял в результате, что настоящим артистам хочется иметь не мой, а СВОЙ результат. Что артисты БДТ потому и великие мастера, что просто не в силах вот так просто ВЗЯТЬ чье-то готовое решение к выполнению, – вместо этого они должны иметь душе-раздирающий длительный период поиска единственно верного решения, и доверять ему они будут только пройдя полностью тяжелейший ПРОЦЕСС взаимного с режиссером НАХОЖДЕНИЯ конечной формы, в которую благодаря их усилиям потом будет отлито в бронзе глубинное содержание.

Может, впрочем, показаться, что, ратуя за импровизацию, за этюдный метод как за спасительную палочку-выручалочку Живого театра, я тем самым отдаю предпочтение игровой стихии зрелища перед глубинным психологизмом, требующим нюансов и едва заметной, скупой манеры исполнения. Не тащит ли импровизация к «жирному намазу бутерброда», к бесконтрольному самовыявлению, подменяющему авторскую волю и даже паразитирующему на ней?!

Ответ: нет. Здесь-то и проверяется личность, культура и мастерство актера, способного к самым крайним, парящим «поверх барьеров» изъявлениям и при этом верного своему Автору – носителю священного первоначального смысла.

Удачная импровизация должна быть кульминативным праздничным итогом выполнения действенной задачи в переменчивых предлагаемых обстоятельствах, – психологическая изощренность импровизациями и этюдами лишь подкрепляется и блещет огнем подлинного духа. Между исполнителем и ролью всегда есть некая лакуна, заполнить которую артисту удается с помощью этакого «представительства» своего переживания: я предлагаю себя в образе, – значит, мои действия от имени образа – это уже не только сочинение некоего Автора, но и моя собственная жизнь.

А если так, извольте принять от меня любые изъявления – сегодня (временно) я буду Гамлетом, – будьте любезны слушать меня, а не Шекспира. С момента открытия занавеса Автор живет в актерах. И актеры берут на себя всю ответственность за происходящее на сцене. Этот момент чрезвычайно осложняет наше коллективное творчество. Недаром Сулер вспоминает простые, но очень трудно дающиеся, литрами крови режиссеров оплаченные слова Станиславского о том, что артисту ничего «нельзя приказать. Его можно только увлечь».

Таким образом, импровизация на репетициях, рано или поздно, выносит творцов из океана на берег – к отточенному рисунку роли, является условием выношенного в репетиционных пробах выступления на премьере. От рефлексий и интуитивных выбросов путем отбора получается фиксированная графичность ЖИВОЙ канонической формы.

Но это идеал. Это если с тобой работают подлинные Мастера.

Если же ты вместе с постановкой занят еще и прагматичными учебными целями, надо сознательно оставлять актерам «люфт» – возможность для ненаказуемой импровизации, – в этом случае спектакль иногда теряет в завершенности, в какие-то моменты выглядит неотделанным, несколько неряшливым, даже «грязным» в деталях – что-то лишнее, где-то явная недотяжка, намек, пунктир, – однако надо понимать: именно благодаря этому «люфту», этой этюдности на сцене – актеры играют живо, здесь царит Живой Театр, пусть с издержками, но – невероятно живой!..

Не оттого ли с некоторых пор меня стала раздражать скука игры в строгом рисунке – от нее же за три версты несет мертвечиной!.. Тут попутно вспоминается вроде бы странный манифест Достоевского, который вдруг заявил, что занимательность он ставит выше художественности. Там, где дух свободен, волей-неволей выскакивают всякие неожиданности и даже вкусовые изъяны. Зато игра приобретает сочность, раблезианскую перенасыщенность, моцартианскую мощь. Такой Театр компенсирует свои недостатки единственно возможным способом – дает зрителю наслаждение могучей яркой игрой.

Мейерхольд, между прочим, понимал эти тонкости и называл такой прием «недовоплощением», то есть сознательным отказом от филигранности в угоду живости, импровизационности, без которых всякая игра чахнет и дохнет, как медуза на песке. Принцип эскизности, нарочной незаконченности, таким образом, есть эстетический режиссерский модус, а не казус, ибо подмечено: доверие к игре вырастает, если она обрывается «на самом интересном месте», на многоточии…

«Загреб золы из печки, дунул и создал ад», – повторяет Пастернак чьи-то слова о Данте в письме Мейерхольду.

Вот так бы всем нам творить!..

Самозеркальность

Чтобы творец мог начать действенную жизнь в образе, надо научиться самозеркалить (выражение В. Э. Мейерхольда), то есть видеть и слышать себя в роли как бы со стороны. Несомненно, что этим умением обладали несравнимые меж собой Чаплин и Качалов. У хорошего мастера способность к самозеркальному сценическому процессу не мешает правдивой игре, а наоборот – содействует планомерному воздействию на зрителя. Если артист не может контролировать свои действия, он оказывается подобен автомату, работающему безотносительно к окружающей жизни, Искусство публичного показа тяготеет к моментальной оценке творимого на сцене «второго мира». Ведь если говорить откровенно, зрителю мало только показывать – его надо еще и удивлять. Артист-мастер по этой причине никогда не будет до конца удовлетворен, если в процессе спектакля произойдет его полное переключение в жизнь образа и абсолютное отключение от зрительного зала. Театр обретает смысл благодаря взаимному удовольствию исполнителей и зрителей. Это удовольствие – не конечный этап спектакля, сопровождаемый аплодисментами, а – весь спектакль, вся жизнь во «втором мире». Самозеркальное ведение роли отстраняет артиста в образе с целью получения сдвига, на котором строится само искусство театра.

В процессе игры артист то и дело испытывает потребность остановки – этакой констатации действия для лучшего понимания правильного режима роли. Именно этим, например, можно объяснить, что во время репетиций, когда режиссер просит повторить тот или иной кусок с учетом его замечаний, артист не может начать сразу, с того места, где застопорилось дело, – ему необходим разбег, ему нужно отойти назад, чтобы незаметно, исподволь подобраться к моменту, вызвавшему затруднение. Артист просит начать «от печки» не случайно: в данном случае ему необходимо время для того, чтобы успеть развить самозеркальность, чтобы, грубо говоря, учесть на практике режиссерские замечания.

Особенно нуждается в самозеркальности игра щедрая, озорная, многоцветная. Ведь тут нередко случается, артист живет столь наполненно, столь активно, что теряет контроль над своими красками, опаздывает с сигналами и указаниями самому себе «вовнутрь» и «лепит» свою роль напрополую. Что происходит?.. Внешнее оправдание оказывается впереди внутренней правды. Происходит актерский пережим, выражающийся в кривлянье и расторможенности. Здесь «нахалин»

оказывает плохую услугу, ибо слово это вдруг лишается кавычек и принимает свое нешутливое прямое значение. На артиста, который «плюсует», который переигрывает, больно смотреть. Таким образом, актерский переигрыш – итог потерянной самозеркальности, а когда нет самозеркальности – нет и вкуса, нет художественного изящества в завершенной форме.

Режиссер не должен не верить в так называемую самозабвенную игру. Стопроцентная искренность артиста невозможна – возможна и важна лишь стопроцентная искренность персонажа, изображаемого артистом. Когда Михаил Чехов, исполняя роль Фрезера в «Потопе» Бергера (постановка Е. Б. Вахтангова) в ужасе поджимал ноги, страшась наводнения, рассказывают, тотчас поджимали ноги многочисленные зрители. Это означает, градус посыла у Чехова был столь велик, что зрительская вера в происходящее на сцене была абсолютной, однако глупо предполагать, что сам Михаил Чехов – испытывал физически чувство страха перед наводнением, находясь на сцене во время спектакля. Игра самозабвенная – есть бескультурная, провинциальная игра. Мастерство больших артистов в том и состоит, что они всегда находят конкретно-действенный план своей игры с учетом самозеркальных ощущений. «Учитесь властвовать собою…» – не без иронии советовал великий поэт.

Несмотря на то что самозеркальность должна проявляться на протяжении всего представления как аналитическая форма, она, конечно, не может затмить основной действенный процесс в роли, – иначе артиста поджидает другая опасность: рационализм исполнительства. Самозеркальность дает поразительные творческие результаты при одном условии: если артист идет во след своим поступкам, а не наоборот. Анализ неотделим от синтеза. Поэтому артист, контролирующий свою игру и видящий себя в роли как бы со стороны, должен сначала искать внутренние мотивы своего, изменяющегося поведения и лишь потом фиксировать оценочно свое состояние, чтобы идти дальше к другому состоянию. Игра только по вдохновению характерна пренебрежением к самозеркальности, что приводит к неровному (непрофессиональному) исполнению. Конечно, артист – живой человек и сегодня может сыграть лучше, чем вчера, а завтра – хуже, чем сегодня. Однако именно этот недостаток актерской техники может быть устранен, если режиссер научит своих артистов быть «режиссерами изнутри», критически и творчески жить в роли, не теряя себя из виду, находясь в постоянной личностной связи с драматургией всей пьесы и линией собственного персонажа. Надо помнить, что персонажи никогда не живут в бездействии, они вечно чего-то хотят, от чего-то

отказываются, что-то декларируют и что-то скрывают, к чему-то стремятся и от чего-то бегут… Персонажи имеют свое заданное пьесой и режиссерским решением поведение и это поведение всегда событийно, оно представляет собой линию, а не точку, эта линия не терпит разрывов и остановок. А артист, изображающий нам персонажа, живет как бы параллельно ему и несется по тому же направлению рядом и немного сзади, потому что из этого положения ему виднее… Артисту надо поспевать за персонажем в его движении от события к событию и никогда не обгонять его – в противном случае в театре возникает фальшь, зрелище перестает волновать. Еще хуже – артист остановившийся, не двигающийся вослед своему персонажу, а пустивший его далеко впереди себя, отделивший свою правду от его логики. В этом случае содержание театра оказывается вне формы, искусство лишается своих признаков.

Любой халтурщик, любой ремесленник являет собой пример такого рода: самозеркальность у него подменена самолюбованием, полное отсутствие внутренних процессов приводит к псевдопосылу и скомканной реакции, рассвобожденные мышцы «читаются» как разнузданность. Не только на эстраде и в театрах музыкальной комедии можно и сегодня встретить воинственную пошлость актерского «анархизма», при котором за внешним блеском и показным, нагловатым усердием видна убогость личности и жирное холодное ремесло.

Трансформация

Трансформация – это способность артиста к легкому перевоплощению на глазах у зрителя. Это средство, которым пользуются для подчеркивания игрового характера зрелища. Особенно важен этот прием в эстрадном жанре, в комическом исполнении.

Трансформация подтверждает условность театрального действия и дает возможность артисту показать себя в явно другой форме существования на сцене. Трансформация выгодна артисту, так как он может с ее помощью полноценнее и разнообразнее раскрыть свое дарование. Зритель обычно бывает восхищен резкой и активной переменой в актерском поведении, уже сама быстрота и искрометность этой перемены действуют на зрителя, чрезвычайно эффективный артистизм исполнения приобретает с этим приемом новый, более высокий уровень убедительности.

Есть два типа трансформаций, каждая из которых имеет свои приемы и признаки. Это трансформация бытовая и трансформация поэтическая.

Примером бытовой трансформации является любая роль, в которой персонаж, например, поначалу заявлен как юноша, затем «стареет» по ходу пьесы и в конце предстает перед нами дедушкой. Перевоплощение в другой возраст может производиться как с помощью грима, так и без него – через изменение голоса и пластики. Артист юный, играющий старика, должен добиться достоверности, пользуясь скупыми, нещедрыми красками, иначе – будет безвкусица. Нарушение чувства меры – самый распространенный недостаток обеих трансформаций.

В бытовой трансформации надо научиться отказываться от так называемых «запрещенных приемов». Пример: такого рода приемами будет любая сугубо внешняя краска, связанная с комикованием – трясущиеся руки, например. Комикование вообще чуждо бытовой трансформации. Здесь требуется иная выразительность, иная классность игры. Артист В. Стржельчик, играя сегодня в Ленинградском Большом Драматическом театре роль Грегори Саломона (пьеса Артура Миллера «Цена») старика оценщика 95-ти лет, достигает поразительной трансформации самыми скромными средствами – руки его не трясутся, а чуть-чуть дрожат, взгляд – плывущий, подслеповатость играется почти без прищура, походка хоть и предельно стариковская, – он еле передвигает ноги, но сам ритм этого движения какой-то торопливый, порывистый, что еще более точно передает ощущение болезненности и слабости в конечностях. В одном из

эпизодов он ест. Но как?! Вот он долго вынимает из пакетика обыкновенное яйцо, которое затем долго чистит от скорлупы прямыми негнущимися пальцами – и вот уже зрителю начинает казаться, что эти пальцы опухшие, деревянные, бескровные, потом долго выковыривает ложечкой желток, долго тянет ее ко рту и, наконец, долго жует. Впрочем, долго – это лишь зрительское впечатление. Если прийти на спектакль «Цена» второй раз и как бы заново посмотреть этот эпизод, изучая технику игры В. Стржельчика, вдруг будет замечено, что на самом деле эпизод еды – чрезвычайно короткий, в распоряжении артиста – считанные секунды сценического времени. Это и есть большое мастерство артиста.

Точно так же и в том же театре поразительна игра С. Юрского в «Генрихе IV». Предсмертная сцена болезни короля, С. Юрский лежит в кровати, на глазах у зрителя бледнеет его лицо. Трансформация: из здорового, энергичного, целеустремленного – в разбитого, полупарализованного, охладевающего телом. Еще понятно, как можно заставить себя покраснеть на сцене. Задержка выдоха плюс искусственное напряжение мускулов лица – и кровь прихлынет к нему. Но как С. Юрский добивается побледнения? Уж не йог ли он?

Нет, конечно. Все дело в том, что и побледнения как такового тоже нет. Есть лишь впечатление от того, что лицо короля внезапно побелело. Но технически артист добивается этого, как мне кажется, за счет совершенно в другом ряду стоящих средств: более глуховатый и капризный голос, чем в прежних сценах, кратковременный оскал зубов, выражающий острую физическую боль (мимика участвует в выполнении сверхзадачи!), вскинутый подбородок – знак гордого страдания, тревожный, остановившийся взгляд. Король не смотрит на подданных, хрипло «рявкает», бросает отдельные слова в однотонно звучащей речи – эти слова, право, не нуждаются в подчеркивании, если следовать их прямой логике, но С. Юрскому важна нервозность короля, его крайняя степень возбуждения в этой сцене, ибо король чувствует здесь приближение смерти и, как всякий человек в такой ситуации, начинает выражать себя иррационально. Вот откуда впечатление появившейся вдруг бледности на его лице. Мастерство артиста выражается комплексно – в единстве острого внутреннего процесса с очень выразительным внешним оправданием.

Бытовая трансформация художественно не расходится с задачами, которые ставит перед собой глубокий психологический театр. А в этом театре особенно часто перед артистами стоит проблема соотношения характера и характерности.

Как часть этой проблемы надо решать, к примеру, вопрос о том, как играть людей различных национальностей на русском языке – с акцентом или без. Г. А. Товстоногов справедливо считает, что отказ от этой краски может повредить общему колориту произведения, оторвать артистов от персонажей, но и злоупотреблять этим приемом не следует: слишком опасно, впасть в поверхностное исполнение, в переигрыш. Это глубокое замечание, пожалуй, касается общего правила о соотношении характера и характерности: характерность не может быть «главнее» характера. Характерность находится у характера в подчиненном положения. Характерность проявляется внешним образом, характер – внутренним.

Трансформация поэтическая в отличие от бытовой больше связана с внешним проявлением. Характер (внутреннее) выглядит в этом приеме более ослабленным, хотя и не исчезающим вовсе. Зато она более эффектна, так как наглядное перевоплощение здесь носит очень свободный характер, сама перемена, что ли, более разительна. Психологизм здесь лишь отправная точка для символики. Поэтическая трансформация резко отъединяет персонаж от бытового правдоподобия и ведет его к обобщению самым кратчайшим путем, пренебрегая мотивировками и житейской логикой.

Пример тому – Сара Бернар, игравшая с успехом Гамлета. Впрочем, Тургенев называл эту актрису «великой кривлякой», что ж, случайно ли?!. Видимо, пренебрежение некоторыми мотивировками иногда лишает игру не только правдоподобия, но и правды. Поэтическая трансформация – сильное средство, вроде антибиотиков – одним можно, другим не рекомендуется. Как сочетать жизненный реализм с философским содержанием образа, если артист представления будет механически играть сюжет, делать бессмысленные кульбиты, без необходимости петь и плясать в роли. Кривлянье действительно не имеет ничего общего с игрой подлинно синтетического артиста. Для поэтической трансформации, основанной на глубокой человечности изображаемого характера, внешний блеск и отточенность формы особенно необходимы. Артист, пользующийся этим приемом, заботится прежде всего о рисунке роли – музыкально-голосовом и пластическом. Артисту мерещится новое «Я» внутри его собственного и он дает ему возможность говорить и действовать через себя. В поэтической трансформации артиста зритель должен уловить момент переключения «Я» артиста на «Я» образа и воспринимать дальнейшую самостоятельную жизнь образа опосредованно, оттолкнувшись от психофизической сущности артиста.

Присядьте на стул. Скрестите руки на груди.

Одного этого действия достаточно, чтобы вы выглядели Наполеоном. Но сыграть – означает больше, чем выглядеть. Для поэтической трансформации необходим огромный комплекс выразительных средств, вытекающих, к примеру, из прозы Л. Толстого, чтобы актер мог создать образ. Сумасшедший, вообразивший себя Наполеоном, в отличие от актера не будет искать эти выразительные руки. Ему хватит скрещенных рук и – считайте меня императором! Сумасшедшему легко – он безответственен в своем преображении. Артист же должен испытывать физическое томление, отдаваясь творческому импульсу в преображении, и уметь усладить себя новой жизнью в роли. Как это делается? Это делается с помощью воображения.

Михаил Чехов в книге «О технике актера» советовал «Возьмите образ, рассмотрите его в деталях и затем заставьте его превратиться в другой; молодой человек несомненно превращается в старого и наоборот, молодой побег развивается в большое ветвистое дерево; зимний пейзаж превращается в весенний, летний, осенний и снова в зимний и т. п. То же с фантастическими превращениями: заколдованный замок превращается в бедную избу и, наоборот, старуха нищенка превращается в красавицу ведьму, Волк – в царевича; лягушка – в принцессу и т. п. Продолжайте это упражнение с образами, находящимися в движении: рыцарский турнир, пламя лесного пожара, возбужденная толпа, бал, фабрика и т. д. Следующая стадия упражнения через внешние проявления образа – увидеть его внутреннюю интимную жизнь. Например, король Лир в пустыне, король Клавдий в сцене молитвы, Орлеанская дева в момент откровения, муки совести Бориса Годунова, восторги и отчаяния Дон-Кихота и т. п. Наблюдайте образы, пока они не пробудят ваших творческих чувств. Не торопитесь получать результаты.

Теперь вам следует научиться отказываться от созданных вами образов, добиваясь все более совершенных. Борясь боязливо за уже созданный вами, хотя бы и хороший образ, вы не найдете другого, лучшего. Лучший образ всегда готов вспыхнуть в воображении, если вы имеете смелость отказаться от предыдущего. Проработайте в деталях образ из пьесы, литературы или истории. Если вы заметите, что лучшие черты первого образа продолжают жить в вашем воображении, вливаясь во второй образ, – примите их. Проработав второй образ, – откажитесь и от него, сохранив его лучшие черты. Делайте это упражнение с тем же образом, пока вам доставляет это художественное удовлетворение. Начните сами создавать и прорабатывать в

деталях образы людей и фантастических существ».

Советы Михаила Чехова следует сделать практикой репетиционного труда современного артиста. Впрочем, нет сомнения, настоящие мастера трансформации не знают иных методов работы, чем тот, который описал Чехов.

Автору этих строк некоторое время пришлось присутствовать на репетициях А. Райкина, посчастливилось с близкого расстояния рассмотреть процесс его актерского созидания. Мучительный, трудоемкий процесс!

У Райкина он начинается с… противоборства образу. Первый этап – не дать себе играть. Любой ценой… замедлить вхождение в образ, затормозить игру собственного воображения. Все это будет потом, а пока… Первая читка текста роли. Райкин буквально страдал от того, что надо было прочесть. С огромными, неестественными для нормального живого чтения паузами между словами, спотыкаясь на каждой букве, вглядываясь в каждую запятую, этот великий артист прочитал роль в первый раз. Затем он прочитал ее вторично, уже быстрее, словно проглядывая от начала до конца. В третий раз он читал уже почти в нормальном темпе, но без всяких интонаций, как пономарь. И это тот самый Райкин, который умеет работать на высочайшем пределе самоотдачи, тот самый фееричный артист, чье искусство поражает всегда не только точностью созданных им образов, но и скоростью, ритмикой, остротой в подаче моментальных рисунков, в заразительной игре актерских красок?!

Да, тот самый!.. Более того, именно благодаря тому, что поразившее меня на первой репетиции актерское воздержание от игры имело место, А. Райкин и в дальнейшей своей работе сумел постепенно нарастить весь тот необходимый ему комплекс выразительных средств, о приобретении которого писал Михаил Чехов. Достичь поэтической трансформации можно лишь тем же путем переустройства всей внутренней жизни, что характерно и для глубоко психологического театра – разницы тут, пожалуй, нет. Однако потом внешнее действительно задавит внутреннее, выйдет как бы на первый план. И этого не надо страшиться. Ибо есть основа, ибо была найдена полноценная человеческая суть персонажа – теперь можно играть эту суть, теперь следует обратить внимание на «детали».

Поэтическая трансформация часто употребляется в гротескных и остросатирических формах драматургии. А. Райкин достигает огромного успеха потому, что умеет, как никто другой, добиться исключительно отчетливого, узнаваемого всеми рисунка роли на основании безукоризненно оправданного внутреннего процесса. Причем артист ищет каждую секунду своего

пребывания на сцене возможности для неожиданного, парадоксального, опровергающего логику поведения – отсюда его юмор, отсюда смех в зале. А. Райкин – пример артистической театральности, которая становится, рано или поздно, самодовлеющей и спектакль с участием этого артиста становится пиршеством поэтической трансформации. Серия мгновенно меняющихся образов создает впечатление бесконечной пестроты и цветистости. У зрителя возникает чувство любования артистом, в то время как артист часто показывает уродливое.

«Шутка сказать, гротеск! – восклицал Станиславский в своей записи „Из последнего разговора с Е. Б. Вахтанговым“. – Неужели он так выродился, упростился, опошлился и унизился до внешней утрировки без внутреннего оправдания? Нет, настоящий гротеск – это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных, всеисчерпывающих элементах, – надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определен и ясен»[7].

Природа гротеска замаскирована причудливостью и странностью. Однако реальность от этого отнюдь не пропадает, а предстает перед нами более выпуклой, поэтичной. Натуральный образ развивается вполне логично – от простого к сложному, от плоскостного к стереоскопическому. Гипербола, метафора, аллегория, символика – вот средства поэтической трансформации, содействующей театральному драматизму. Когда Михаил Чехов, исполняя роль Муромского, одевал на своего дряхлого, измученного героя доспехи и появлялся в этом неожиданном костюме перед публикой, – эксцентричность этого приема, годного и для пародии, и для бурлеска, оборачивалась серьезным трагикомическим смыслом. Сам Сухово-Кобылин, отвергавший в своих пьесах «реализм» на подножном корму, испытал огромное влияние сказово-фольклорного простодушия в создании фантастических образов и «упивался» произведениями Гоголя, высота реализма которых была именно «высокой», а не приниженной. О Гоголе Сухово-Кобылин рассказал так: «В этом человеке была необозримая сила юмора. Помню, мы сидели однажды на палубе. Гоголь был с нами. Вдруг около мачты, тихонько крадучись, проскользнула кошка с красной ленточкой на шее. Гоголь приподнялся и, как-то уморительно вытянув шею и указывая на кошку, спросил: „Что это, никак ей Анну повесили на

шею?“ Особенно смешного в этих словах было очень мало, но сказано это было так, что вся наша компания покатилась от хохота. Да, великий это был комик. Равных ему я не встречал нигде, за исключением разве одного французского актера Буффа, которого я частенько видал в своей молодости в парижских театрах…»[8]

В этом рассказе нам, в контексте наших рассуждений об актерском мастерстве, интересно прежде всего то, на что обратил внимание и Сухово-Кобылин: смешно бывает не только то, что оказано (даже если говорит сам Гоголь), но и как сказано.

У артистов эстрады бытует выражение «подать репризу». Артист, в каком бы гротеске ни выступал, должен ритмически «задержаться» перед непосредственно вызывающей смешную реакцию фразой и тем самым как бы подготовить будущий смех, подчеркнуть его обязательность. Когда контакт со зрителем налажен и артист чувствует себя на сцене свободно, доверяет публике, а публика доверяет ему, репризу даже и подавать особенно не надо. Чуть-чуть подчеркнуть, и достаточно… Пауза незаметная делает остроту скромной, обаятельной. Артист, трансформировавший свою психофизическую сущность в образ, живет в определенных ритмах, диктуемых ему чувством правды этого образа. Так что любая задержка может оказаться искусственной, нарочитой. Однако пример с Гоголем говорит нам и о том, что сама по себе нарочитость в подаче смешной реплики – не есть грех, а наоборот, весьма нужное условие создания смехового разряда. Недаром наблюдательный Сухово-Кобылин отмечает, что прежде чем сострить, Гоголь «приподнялся и, как-то уморительно вытянув шею и указывая на кошку», создал как бы предварительную атмосферу для смеха.

Здесь любопытно артистическое умение остряка выйти из своего образа и на мгновение создать совершенно другой, неожиданный для окружающих характер.

Давайте присмотримся теперь, как острят конферансье, как шутит А. Райкин, как рассказывает анекдот человек, умеющий рассказывать анекдоты, и сравним его с неумеющим. Выяснится, что подавать репризу (как подавал ее Н. В. Гоголь) – большое искусство. Гротескная форма вызовет смех в момент откровенного ухода от привычной натуралистически обыденной основы своей, от низкого, скучного правдоподобия. Однако артист, подчеркивая резко, не должен нарушить действенную логику, он должен уметь нарастить в своем образе новый образ, от лица которого он в конце концов и выскажется.

И. А. Бунин вспоминал, что его гувернер рассказывал о своей давней встрече с Н. В. Гоголем, который размышлял вслух о

гротеске и «о законах фантастического в искусстве» так: «Можно писать о яблоне с золотыми яблоками, но не о грушах на вербе»[9]. Гоголь таким образом хотел обосновать художественный реалистический смысл любой гротесковой трансформации. Он протестовал против авторского произвола, губительного для правды.

Поэтической трансформации и как форме проявления сценической правды достаточно одной, но точной детали вроде «золотых яблок», и новый фантасмогорический образ будет сотворен. Мы начинаем верить искусству больше, чем жизни. Плохо это или хорошо? Плохо, если искусство не соотносится с жизнью. Хорошо, если искусство рождается из нее и играет на наших глазах. К. С. Станиславский отнюдь не отрицал возможность «добывания» внешней, физической характерности от «правильно созданного внутреннего оклада души». Он писал: «Без внешней формы как самая внутренняя характерность, так и склад души образа не дойдут до зрителя. Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и, таким образом, проводит в зрительный зал невидимый внутренний, душевный рисунок роли»[10]. Это слова, достойные реформатора сцены. Но не каждый режиссер сегодняшнего зрелища дорожит содержащимся в них открытием. Сам Станиславский, выступая в роли Штокмана, трансформировал себя настолько, что «внешнее воплощение» выглядело у него чрезвычайно заметно и убедительно: «нервная порывистость Штокмана, разнобойная походка, вытянутые вперед шея и два пальца руки». Чтобы развить у артистов способность к быстрой трансформации, надо требовать от них наблюдательности и упражнений в пародийной имитации самых различных жизненных проявлений.

Попробуйте, к примеру, вспомнить и показать друг другу все разновидности хромоты, которые встречались вам в жизни. Это упражнение особенно интересно, если в коллективе исполнителей не меньше 8-10 человек. Тогда оно может приобрести характер веселого домашнего соревнования. Кому-нибудь, пришедшему в театр со стороны, может показаться, что подобные игры слишком мрачны и патологичны, однако не стоит слушать людей, приходящих в театр со стороны. К. С. Станиславский называл перевоплощение и характерность «самыми важными свойствами в даровании артиста»[11]. Он показал нам, что внешняя характерность может создаваться интуитивно, а также и чисто технически, механически, от простого внешнего трюка. «Но где добыть эти трюки? Вот новый вопрос, который стал интриговать и беспокоить меня…»[12]

Что говорить. Этот же вопрос чрезвычайно волнует и каждого

режиссера зрелища.

Трюк в театре – прием чрезвычайно древний, имеющий свою историю, свою традицию. Михаил Чехов вспоминал о Е. Б. Вахтангове, как о мастере шутки и трюка, называл его своим учителем: «Обыкновенно Е. Б. Вахтангов изобретал какой-нибудь „трюк“, и мы разрабатывали его часами, изощряясь все более и более в ловкости и легкости выполнения его. Нужно было, например, изобразить человека, который, желая опустить спичку в пустую бутылку, опускает ее мимо горлышка. Он не замечает этого и изумляется, видя спичку на столе и полагая, что спичка чудесным образом прошла сквозь донышко бутылки. Такой или подобный этому „трюк“ повторялся нами десятки раз, пока мы не достигали виртуозности в его исполнении. Но бывало и так, что, начав игру с „трюка“, Е. Б. Вахтангов увлекался образом изображаемого им человека; и образ этот становился увлекательным и сложным существом. В таких случаях я обыкновенно был уже только зрителем и очень любил такие вдохновенные минуты Е. Б. Вахтангова. Игра с подобными „трюками“ крайне полезна для актерского развития и ее надо включать в программы театральных школ. „Трюк“ никогда не удастся, если он сделан тяжело. Легкость – непременное условие при его выполнении».

К сожалению, пожелание Михаила Чехова относительно обучения трюку в театральных школах остается злободневным и сейчас. В большинстве своем наши артисты испытывают страх перед трюком, не любят, не умеют его проделывать, считая «все это» штукарством и формализмом. Подобная необразованность и «заскорузлость» воспитания очень скоро выражается воинственным «академическим» заклинанием: «А нам это и не нужно!» Станиславскому, было нужно. Вахтангову и Чехову необходимо. О Мейерхольде и Таирове и говорить нечего. А самодовольным лентяям и замастерившимся недоучкам «достаточно» того, что они имеют.

Трюк артиста – счастье режиссера?

Язык театра богат и разнообразен. Игра и превращенья, из которых состоит любой спектакль, поставленный в любом стиле, дают бесконечные возможности для проявления артистической личности. Трюк создает ударный акцент в представлении, он находится как бы на самом кончике, на самом острие каждой драматургической линии. Трюк всегда воспринимается зрителем как «находка». Чем больше трюков-находок, тем насыщеннее становится зрелищная сторона спектакля, тем он интереснее для глаза. В трюке часто действенно концентрируется характер того или иного персонажа. Задача режиссера не только придумать трюк и научить его проделыванию актера, но еще и найти абсолютно точное место в драматургии, когда трюк помогает, а не мешает действию. Условность театра, как зрелища «второго мира» яростно и неповторимо доказывает себя в трюке. Трюк должен обозначать невероятное как естественное – и представление получает смысл. Мейерхольд называл такое представление «шутками, свойственными театру». Забавные затеи на сцене, игра актерской фантазии включались в основное сюжетное действие как обязательные компоненты его.

Трюк – это обострение действия. Артист идет на это обострение всегда с азартом и риском, но побеждает свое неумение умением, легкостью, красотой. Артист подает себе команду перед выполнением трюка: «А ну-ка, сделаю сейчас такое, что вы все ахнете!» И делает.

Трюк должен приводить зрителя в особое волнение. Зритель должен удивиться: «Как это у него так ловко получается?!»

Артист, овладевший техникой трюкачества, становится на сцене хозяином, ему как бы «все можно», «все дозволено». Однако это лишь видимость – трюк, обусловленный жизненным и философским содержанием, укрепляет реализм спектакля, доставляет зрителю истинное, ни с чем не сравнимое удовольствие.

Не надо путать трюк и фокус. Трюк замечателен тем, что содействует рассекречиванию театральной тайны, фокус, наоборот, – ее сохранению. В трюке неимоверное становится возможным, между тем как в фокусе действительность представляется неимоверной. Фокус – как бы свидетельство несовершенства обыденной жизни, трюк доказывает, что обыденная жизнь способна черт знает на что!

«Чтобы быть артистом – мало знать, помнить и воображать, надобно уметь», – писал А. Н. Островский в статье-записке «О

театральных школах»[13].

Лучшие наши артисты, безусловно, умеют многое. Однако синтетическому мастерству сегодня никто не учит специально, слишком много презрения у современных актеров к всякой изощренной форме, к алогичному, но яркому сценическому поведению.

Трюк сам по себе, конечно, не может иметь самостоятельный смысл в спектакле. Режиссер-«охранитель», отлично это понимая, будет смиренно отказывать себе и актерам в праве на яркое, образное, ассоциативное мышление, без которого нет искусства. А режиссер-творец каждую свою находку обратит в золотой капитал, «нанижет» на шашлычный шампур каждый вкусный кусочек. Тем не менее основное режиссерское внимание трюку уделять не следует. Трюк – это раскрашивание того или иного эпизода, вполне возможно допустить, что в общей картине спектакля это средство окажется одним из многих.

Надо учитывать, что трюк очень виден. При спокойной психологической игре он ставится в крупный план зрительского внимания и выделяется на общем фоне своей пленительной экспрессивностью.

Но именно потому, что трюк – это сила, надо остерегаться безумного его применения. Иногда режиссеру кажется, что виртуозность трюкового украшения придает его спектаклю изящный и авторитетный тон. Когда же этого не происходит, у режиссера возникает недоумение – он отдал трюку столько энергии, положил так много сил на осуществление острого неожиданного действия, а темпо-ритм снизился, смысл куда-то пропал. А дело все в том, что как всякое украшательство, трюкачество может испортить фасад своим аляповатым вкусом и обилием всевозможных красивостей.

Трюк, если он громоздкий и тяжеловесный в восприятии, губит атмосферу сцены, а вместе с ней и спектакль. Вот почему так полезно найти художественную гармонию между трюком и основной смысловой идеей пьесы.

О пластике артиста. Поза и жест

В распоряжении артиста есть исключительно «зрелищное» средство выражения – его тело. Режиссер спектакля орудует при постановке не только личностными объектами артистов, но и их телесными формами. Рисунок мизансцен – основа постановки – проявляется в том, как режиссер заставит двигаться артистов, а движения зависят от пластической подготовленности каждого исполнителя.

Пластическая подготовленность начинается с манеры держаться на сцене. Зритель никогда не простит артисту неполноценную в художественном отношении игру, которая выражается прежде всего в неумении стоять и ходить по сцене. Дилетантизм – это неестественность поведения на сцене, при котором видна нецелесообразность тех или иных движений артиста. Старые русские провинциальные актеры умели достойно и пластично играть даже тогда, когда мастерства в изображении чувств и характеров им не хватало.

Артист должен иметь осанку на сцене, когда он стоит, выработать походку, когда он двигается. Мешковатость, неловкость, природная неуклюжесть так же опасны, как манерность и картинность. Человеку, вышедшему на подмостки впервые, хочется выглядеть и он тут же начинает изображать «из себя»… Изящество и легкость приходят к артисту, если он перестает натужно следить за своими движениями, не старается быть ловким, а действует свободно и естественно, доведя свою ловкость до автоматизма. Большой артист – это всегда артист со своей грацией. Мейерхольд придумал биомеханику не только в целях тренажа. Артист, прошедший эту школу, не просто хорошо двигался, он умел выполнять самое главное на сцене пластическое правило: координировать слово и движение.

В советском театре имеется огромная традиция борьбы с театральщиной, за подлинную театральность. Соединить в гармонию пластическое и словесное выражение было задачей многих серьезных режиссеров. Вот, к примеру, как один из критиков описывал таировский спектакль «Духов день в Толедо»: это «синтез эмоциональной „испанской“ стихии в формах пантомимы, построенной на змеевидных движениях ярких, красочных групп, на браваде фехтовальных приемов, на декоративной игре плащей и широкополых сомбреро, на тревожных взмахах платков гитан и мускулистой животности жеста».

Таиров часто строил свои спектакли-стилизации на

чередовании и столкновении слова и пластики. Зрелище в большой степени держалось за счет двух основных элементов телесного выражения – позы и жеста.

Поза и жест дают огромные возможности создателю зрелища. Хороший театр нередко преподносит суть людей и характеров в стилизационных формах. Почему у народов, стоящих на примитивных ступенях цивилизации, культура театра так высока?.. Потому что в пластическом отношении этот театр никогда не бывает плох. Жизнь здесь передается через движение и музыку. Этот театр сродни танцу, в котором свободная игра тел заменяет слово.

Помнится, в нашу страну приезжал театр одной из африканских стран. Спектакль являл собой смесь нежных любовных сцен и кровавых сражений. В лирических сценах поза и жест были благородными и сдержанными. Особенно прекрасна была статуарность некоторых мизансцен – прием неожиданного застывания в позе. В чарующей сцене клятвенного объяснения влюбленных Она медленно опускается на колени, руки висят, голова поникла, затем Она кладет себя у Его ног и лбом прикасается к растопыренным пальцам его рук. Это поза артистами фиксируется (то есть на какой-то миг персонажи каменеют). Затем – целая серия абстрактных, необъяснимых жестов, которые делают понятным одно – влюбленные стали близки. Однако при этом они друг до друга не дотронулись. Прикосновение лба и руки было единственным их прикосновением.

В сценах сражений пластические решения были драматургически выражены во все нарастающей ритмической подвижности групп. Пестрая смена маршировок и поединков, стремительный темп сложнейшей акробатической игры – тела перебрасывались друг через друга в бесконечных сальто-мортале, актеры прыгали в бешеных ритмах, моментальные перестроения, фронтальные, диагональные, рубленые, превращают сражение в огромную оргию движущихся тел, конечностей, оружия. Все это исполняется с неслыханным темпераментом, баснословно ритмично и точно под музыку. В финале все застывают. Потом вдруг падают наземь – все! – и победители и побежденные. А может быть, это уже актеры показывают, что они утомлены такой игрой. Но это не конец. Упав, они все начинают агонизировать, публично умирать. Вернее, они показывают агонию, страдают от своей массовой смерти. Но вдруг снова оживают, снова вскакивают, снова пляшут с тем же исключительным накалом страстей, пока в момент кульминации не образуют пирамиду человеческих тел.

Это так называемая точка сцены, самый сильный зрелищный акцент в движении, концовочный ударный эффект, необходимый для аплодисментов. Попутно заметим, что точка – подобный последнему аккорду, требующий особого режиссерского внимания, зрелищный элемент.

Конечно, приемы статуарности, застывания, фиксации не обязательно применять в чисто пластических сценах или пантомимах. С большой пользой для искусства они оказываются примененными в драме, в том числе сугубо психологической, где стилизация имеет другой, менее явный смысл.

Поза и жест, таким образом, не являются приемами какого-то одного стиля. Режиссер любого спектакля может пользоваться этими рельефными средствами, ибо акцент нужен везде. Разыгрывая пьесы А. Н. Островского и А. П. Чехова, современный театр только тогда будет полноценным, если расширит рамки своего зрелища. Конечно, ставить этих авторов «по-африкански» никто не призывает. Речь идет лишь о режиссерском интересе к некоторым приемам, которые по-разному и с разными целями могут найти применение в разных спектаклях. Речь идет о пользе жеста и позы в любом театре.

А. Н. Толстой размышлял о соотношении слова и пластики так: «Жест – как движение тела, жест как движение души. Слово – есть искра, возникающая в конце жеста».

К. С. Станиславский был гениально прав, когда требовал от актеров органичной пластики, «простых, выразительных, искренних, внутренне содержательных движений». Он протестовал против актерских поз и театральных жестов, «идущих по внешней, поверхностной линии». Но он не отрицал ни позу, ни жест как таковые, а лишь хотел «приспособить эти актерские условности, позы и жесты к выполнению какой-нибудь живой задачи, к выявлению внутреннего переживания»[14].

В балете жест и поза красивы сами по себе, они не ставят себе целью волновать зрителя. В этом главное определяющее отличие балета от пантомимы. Пантомима волновать обязана. Когда балет ставит своей задачей волновать, он переходит в пантомиму, смыкается с этим соседним видом искусства. Пример: «Умирающий лебедь». Современные балетмейстеры уже не работают по принципу «Сделайте красиво». В позах, выдуманных, к примеру, ленинградцем Леонидом Якобсоном просвечивает и авторская ирония над пресловутой красивостью, и восторг перед подлинной красотой. Чистота классического жеста «грязнится» нарочным, «чуть-чуточным» сдвигом, это придает зрелищу обаяние и возвращает чувство первородного стиля нашему глазу, привыкшему к гармонии и уже не воспринимающему ее

полноценно, то есть наивно. Это смелый прием – создать сознательное искривление с целью посмеяться над прямой линией. Увидев недостаток, мы, зрители, получим более реальное представление о целом, как если бы оно было безукоризненным. Безукоризненное сегодня меньше волнует, так как лишено жизни, стало восприниматься «музейно».

Артист балета не играет на сцене, а изображает игру. Балет – искусство условно-реалистическое, движение в нем соединено с музыкой, а сюжет существует в этой музыке пунктирно, неопределенно, хотя угадать его вполне можно. Мим играет не только вещи и персонажи, но и слух, и вкус… Вот он показывает тишину, а вот он сам и молния, и гром… Вот он ест кислый лимон, а вот объедается тортом…

Каждое движение имеет значение. Иногда жест является вспомогательным, он подчеркивает создавшуюся эмоцию – есть жесты страха, удивления, гнева, сладострастия, внимания, гордости, боли и т. д. и т. п. А есть жесты обыденные, означающие действия – борьбу с ветром, поездку в автомобиле, чтение книги и др.

Характер жеста должен быть установлен до начала пантомимической игры. Он бывает комическим или трагическим. Разница между ними простая: комический жест – быстрый, аритмичный, как бы случайный; трагический жест – плавный, замедленный, единственно возможный.

Тело и рука артиста-мима должны находиться в гармонии. Например, если одна рука играет «бабочку», вторая рука должна быть согласна с этим действием.

Большое значение имеет так называемая концентрация взгляда. Публика верит в то, что видит артист. Если артист концентрирует свой взгляд в определенном направлении, то и зритель будет ожидать действия из этого направления. У артиста драмы может быть отсутствующий взгляд. Артист-мим смотрит всегда заинтересованно: его взгляд многозначен и целенаправлен.

Сделаем несколько пантомимических этюдов и попутно выясним, из чего конкретно могут состоять наши действия. Итак:

Как нюхают цветы.

Как нюхают духи.

Как нюхают газ.

Установим отличия наших действий в каждом из этих этюдов. Далее изобразим:

Как пьют молоко.

Как пьют ледяную воду.

Как пьют кипяток.

Как пьют коньяк.

Как пьют водку.

Как пьют лекарство.

Как пьют (случайно) уксус.

В этих этюдах мы проверим свою фантазию и заставим себя искать каждый раз другую пластику, ибо только через нее мы сможем передать зрителю название нашего напитка.

В нашей обыденной жизни то и дело возникает огромное количество проблем, мы только перестали их замечать и делаем почти все уже автоматически.

Не лезут перчатки.

Развязался шнурок.

Не сходится пояс.

Оторвалась пуговица.

Все это, изображенное нами даже с достаточной точностью, не будет театром, так как не имеет сюжета, не несет драмы, не создает образ-обобщение. Но вот мы дополним те же действия атмосферой. Смотрите…

Перчатки не лезут на руки начальника в присутствии мелкого служащего.

Шнурок развязался за три шага до того, как император вручал «мне» орден.

Пояс не сходится в присутствии любимой женщины.

Пуговица оторвалась на банкете и упала в тарелку.

Этюды сразу приобрели драматургию, в них появилось нечто, позволяющее творить не только само действие, но и характер изображаемого персонажа.

У артиста-мима существует набор определенных движений, которые составляют как бы азбуку его поз и жестов. В этой связи припоминаются некоторые примеры из книги французского ученого Р. Шовена «Поведение животных», которые ясно доказывают, что поза может нести совершенно определенный смысл, который под силу угадать любому примитивно развитому зверю или птице: «Оказавшись по той или иной причине в группе животных, человек может подвергнуться нападению, непроизвольно сделав какой-нибудь жест, который у животных служит сигналом агрессии. Например, большие серые кенгуру нападают на сторожа, стоящего во весь рост, но если он пригнется, успокаиваются; объясняется это тем, что первая поза соответствует у кенгуру позе нападения. Собака тычется в лицо хозяина потому, что хочет прижаться носом к его носу, как поступают собаки, приветствуя друг друга»[15].

Ярким выражением пластической формы бывают поза подчинения и поза угрозы.

В позе подчинения – олень кладет голову на круп самки, и

это движение фрагментированно передает брачный ритуал.

Для позы угрозы характерна последовательно нарастающая «интенсивность» значения: поза обычная, затем – слабая угроза, далее – усиливающаяся угроза… и, наконец, – нарастающая до последней фигуры.

Р. Шовен убедительно показывает с помощью фотографий позы оленей, соответствующие различным фазам ритуала «противостояния», и позу победителя – волк, гордо повернувший голову.

Человек сумел в театре художественно осмыслить позу и жест. Ярче всего это проявилось в жанре пантомимы, но это особый вид искусства, о котором надо и говорить особо.

Амплуа и внешние данные

В еще недалеком, но уже таком безвозвратном прошлом артисты получали преимущественно только те роли, которые соответствовали их преобладающим свойствам. Такое условное разделение получило название разделения по амплуа. Талант и индивидуальность артиста старались подогнать под единую мерку, с помощью которой распределялись роли и таким образом решались судьбы артистов.

Мужское амплуа составляли жан-премьер (или герой-любовник, красивый и благородный), драматический герой (мастер на игру со страданиями и стр-р-р-растями), комик-буфф (трюкач, мимист и хлопотун на подыгрыше), простак (комик на молодые роли), актер на характерные роли (типажный исполнитель, например, роли Гарпагона и комедии Мольера) и резонер (холодный темперамент, рассудочный, дидактический смысл роли).

Женское ампула: драматическая актриса (способность проявлять глубокие чувства), инженю (миловидность, красота, женственность, сердечность, этакая Золушка – Сандрильона), субретка (живой нрав, легкий на подъем характер, болтливость), старуха в драмах (резонерствующая праведница или злюка) и комическая старуха (то же, что у мужчин комик-буфф).

Роли незначительные именовались аксессуарами (фат, гран-кокет и др.) и не делали погоду в театре.

Исходя из этого принятого антрепренерами принципа «амплуа», набирались группы, колесившие по русской провинции с самым разнообразным репертуаром – от «Ревизора», «Гамлета» и «Разбойников» до водевиля. Конечно, артисты приспосабливались (жизнь заставляла!) и часто меняли амплуа. Но и сегодня, когда театр в общем и целом преодолел все свои старые формально-догматические заблуждения, шагнул вперед во времени и начал работать иначе или по-иному, отголоски былых организационных схем дают себя знать в творчестве. Это прежде всего касается вопроса отношения к так называемым внешним данным артистов.

Пресловутое разделение на амплуа (которое, впрочем, в свое время было не таким уж пресловутым, если сумело не помешать рождению таких замечательных артистических индивидуальностей, как М. Н. Ермолова, Ю. М. Юрьев, А. П. Ленский, братья Адельгейм и великое множество других, не менее именитых) сегодня мстит театру за свою кажущуюся примитивность – именно в той своей части, которая была наиболее сильно разработана в старые времена: в вопросе о

внешних данных.

До сих пор мы не избавились от преимущественного ценза, который ничтоже сумняшеся выдаем высокорослому перед низеньким. Низенький для нас ни в коем случае негерой, низенький для нас по-прежнему комик. Конечно, встречаются и высокорослые комики, но тогда уж это скорее баскетболисты, чем артисты.

Артист с «богатыми» внешними данными должен быть непременно красив, причем понятие о красоте берется напрокат чуть ли не с фотографий в витринах парикмахерских. Если это не так, то почему так много у нас молодых артистов с внешностью молодого героя, которые поразительно смахивают друг на друга лицом, ростом, даже цветом глаз и волос. Похожесть эта неслучайна. Она результат беспричинного отсева по внешним данным, который встречает юное дарование в момент его прихода в театральную школу. Но и потом, долго еще, пока артист сам не сумеет доказать свою индивидуальность, ему придется тянуть за собой различные хвосты, – амплуа у артиста нет, но режиссерский ошибочный взгляд на артиста уже имеется:

– Этот годен только на это… Тот – только на то!

Внешние данные иногда бунтуют против режиссерских оценок, и в случае серьезной творческой удачи зритель убеждается, что не знал такого хорошего артиста. Речь идет о простой вещи – о том, что не надо преувеличивать значение внешних данных, ибо они только вредят, когда режиссер обманчиво доверяется им.

В коллективном ансамбле исполнителей режиссер должен постараться сам, первым уничтожить все и всякие отголоски амплуа – только в этом случае конечный успех будет подлинно запрограммирован. Художественный эффект зачастую достигается через преодоление внешних данных, истинное перевоплощение особенно выразительно, когда ощутим контраст между так называемой фактурой артиста и характером персонажа. В том-то и вся штука, что гармония кажется более убедительной, если режиссер предусмотрит этот контраст заранее (талант исполнителя, конечно, будет иметь очень большое значение!).

Но есть роли чисто типажные. Режиссер может столкнуться с ними и тогда следовать общему авторскому замыслу он просто обязан. Дело не в том, чтобы во что бы то ни стало делать все «поперек» авторскому подсказу, который всегда имеется в пьесе. Услышать, понять автора – значит не только разобраться в идейно-художественной концепции пьесы, но как бы воочию увидеть всех персонажей пьесы – и тут без учета фактуры артиста

не обойдешься.

Рубен Николаевич Симонов – прекрасный низкорослый артист – сыграл в свое время роль Дон-Кихота. Вот сенсационный пример того, как фактура сработала от обратного, как театр победил догматические представления. Но, конечно, успех Р. Н. Симонова в этой роли определялся не его низким ростом, а всем душевно-философским классом исполнения, близким Сервантесу и Булгакову. Мастерство – превыше всего. Поэтому бывает смешно слушать, когда иной режиссер ссылается на беспомощность своих артистов таким образом:

– У этого плохая фактура… У того – не та внешность… Фактура не бывает «плохой» или «хорошей». А вот артист бывает «выразительным» или «невыразительным».

Режиссерское решение

Мне кажется, что решение – только тогда решение, когда оно понятно глухому, если он видит, и понятно слепому, если он слышит.

Г. А. Товстоногов. О профессии режиссера

Искусство режиссера зрелища состоит в том, чтобы предлагать зрителю некий на самом деле несуществующий второй мир, поражающий своей определенностью, реальностью, конкретностью. Какие бы фантастические картины, какие бы условные ряды ни выражались на сцене, мы, зрители, всегда должны поверить в фактурную, телесную, материальную обязательность жизни этого второго мира. Вот почему сверхзадачей режиссерского труда является – конкретизировать зрелищную форму по-разному в каждом спектакле таким реализмом, в котором обеспечивается не низкая вульгарная подлинность, а целенаправленная убедительность. Режиссер как бы шифрует свою фантазию на репетициях с актерами, на премьере зритель должен суметь прочитать эти шифровки. Проектируя спектакль в своем воображении, режиссер как бы создает параллельный сюжет зрительского восприятия, он программирует строительство миражей и отвечает за их явность. Материализация духовного мира автора происходит в хорошем спектакле без искажения, именно режиссер выявляет, хранит и самостоятельно толкует авторскую тему. Несуществующее доказывает в театре свое «я – есть!» За это доказательство зритель аплодирует. Режиссер зрелища выступает как главный и единственный хозяин чудесного строительства.

Однако художественный опыт только тогда будет серьезен и красив, если индивидуальность чувствует себя раскрепощенно в связи с объективным смыслом произведения, в связи с конкретными исполнителями авторского замысла. Любые призраки, любые волшебства и превращенья могут утвердиться на сцене как вполне законная мнимость, получив от всех создателей спектакля конкретную плоть и действенное развитие. Другой вопрос: захотим ли мы, зрители, этим призракам подписать паспорта. Поверим ли мы в них? Будем ли мы им сопереживать или только наблюдать за ними? Зрелище тем и опасно, что не всякий метод его создания ведет к идейно-смысловой и

художественной гармонии.

Режиссер поставил спектакль – это значит, что на пространстве сцены («здесь») побеждается временное («сейчас») и возникает некое извне пришедшее к зрителю видение, состоящее из огромного комплекса приемов и форм. Театр синтезирует в себе литературу, живопись, музыку, использует живую плоть и дух актеров, подчеркнуто выявляя все эти компоненты, сообщая каждому из них новое жизненное качество. Режиссер делает постановку каждого данного спектакля процессом, направленным на комплексное эстетическое преобразование жизни – сценическая форма представляет собой неделимое конструктивное объединение лиц, движений, красок, вещей, интерьеров, слов, музыки, звуков, плоскостей, ритмов… Вот почему режиссерский метод создания зрелища имеет структурный характер. Постановка каждого спектакля – это процесс достижения полифонического единства всех частей зрелища, условного по своей природе и безусловного в своем выражении. Режиссер устанавливает единственный и неповторимый сценический статус того отдельно от зрелища невозможного мира, который предлагается зрителю, так сказать, ультимативно, без вежливого вопроса, хочет он сам того или не хочет. Раз пришел в театр – вот тебе! Получай! Отсюда – необходимость структурного метода в режиссерском труде, который должен придать возникшему видению абсолютный смысл: наблюдение рождает сопереживание.

Право на жизнь в театре получает лишь то, что в нашем зрительском сознании (или подсознании) преодолевает свою иллюзорность.

Самые условные из условных театры – балет, марионетки, игра японских масок, тени и др. – требуют хотя бы элементарного подсоединения с нашей стороны, то есть со стороны мира, в котором мы находимся, сидя в зале. С помоста сцены к нам перелетает другая, неизвестная нам доселе жизнь, которая не может быть реально выражена вне нашего мира. До нашего прихода на данный спектакль эта жизнь нам неведома и потому ее попросту нет. Режиссер, создавший зрелище, пригласил нас к своему структурно обоснованному и организованному миру, оказал нам честь быть принятым в этой загадочной державе… Зрелище подключает нас к себе, вытаскивает нас из повседневности, мы оказываемся частью общей структуры, ибо она становится нашей жизнью, мы соучаствуем в процессе показа, мы реагируем на все, что видим и слышим. Структурная театральная форма доставляет мне удовольствие побыть на месте других людей в «предлагаемых обстоятельствах» пьесы, к этой

другой жизни, выраженной комплексно и явно, я испытываю определенное доверие: я иду в театр за тем, чтобы расширить границы моего «я» за счет соединения с этой другой жизнью.

Как же обеспечивается структурный характер постановки? Он обеспечивается так называемым режиссерским решением спектакля, если подразумевать под этим весь комплекс формально-художественных и идейно-смысловых качеств, заложенных в зрелище автором, художником, композитором, актерами совместно с постановщиком. Решение это и есть тот самый акт управления вторым миром, который воздвигается режиссером на сцене на основе идейно-художественной концепции пьесы. Поиск решения и его практическое осуществление (два этапа работы) составляют главное содержание труда режиссера, от его правильности зависит успех спектакля, уровень постановочного искусства.

К режиссерскому решению можно предъявить (условно) следующие четыре несомненные требования. Оно должно быть:

Целостно,
Эффектно,
Оправдано
и…
Заветно.

Последнее слово не должно удивить. Оно кажется точным, потому что акцентирует глубоко личностный, субъективный характер режиссерского труда в коллективном деле театра. Так называемое «заветное» решение – это решение, единственно возможное для этого режиссера. Это то, что в искусстве именуется как «мое», это то выстраданное, то вдохновенно найденное, то, что пряталось в душевном тайнике, бредило и бродило в момент замысла, а потом проросло и стало явным. У каждого режиссера есть свои излюбленные средства и приемы, владение которыми доставляет ему особенное удовольствие и выражает стилевую особенность его профессиональной культуры. «Заветное» решение определяется эстетическими вкусами и привязанностями режиссера и формирует его творческое лицо. В любом спектакле Г. Товстоногова, А. Эфроса, А. Гончарова, П. Фоменко, Ю. Любимова, М. Захарова, О. Ефремова мы увидим и узнаем каждого из них, ибо их режиссерские решения специфичны, свойственны только этим мастерам. То, что критики именуют режиссерским почерком, проявляется в различных спектаклях с невероятным постоянством и создает у зрителя желание идти в театр на спектакли именно этого режиссера. Зрелище принимает устойчивые при всем разнообразии отдельных элементов и средств формы благодаря единственным и

неповторимым усилиям постановщика. Выражая себя в заветном театральном решении, режиссер яростно полемизирует со своими коллегами или ищет единомышленников в зрительном зале… Режиссер, декларирующий свои принципы, должен суметь найти способы воплощения своих идей в самой дорогой ему форме. Без выполнения этого условия зрелище окажется бескровным и хлипким, оно не будет вправе именоваться искусством.

Под целостностью режиссерского решения следует понимать общий тон спектакля, найденный в связи с жанровой установкой пьесы. Дело, конечно, не в том, что режиссер должен решить заранее, комедия ли «Гамлет» или трагедия. Целостное решение возникает у режиссера после гораздо более серьезной, аналитической читки пьесы. «У Чехова все бытовое, правдоподобное имеет второй, образный, поэтический смысл. Ставить Чехова как бытописателя – значит обеднять, принижать, искажать автора»[16] – так размышлял Г. А. Товстоногов в поисках своего режиссерского решения «Трех сестер».

Любопытно, что во времена Вахтангова подобное восприятие великого писателя вызывало некоторое недоумение. Н. Горчаков в своей работе «Режиссерские уроки Вахтангова» вспоминает о разговоре с режиссером, где он дает одну из трактовок чеховских пьес.

«Им кажется, что они живут, а на самом деле это кто-то дергает их за веревочку и говорит им? „Так надо“. Вот они и пляшут, ссорятся, мирятся, пьют, едят, любят, ненавидят, покупают, продают…

– А это не мистика? – спросил я не очень решительно.

– Что именно?

– Нет, это одно из возможных решений сценической сущности чеховских пьес, – неожиданно очень весело ответил мне Вахтангов»[17].

Тот творческий импульс, который рождается у режиссера при знакомстве с литературным первоисточником, служит как бы эмоциональным камертоном для всего последующего процесса нахождения целостного режиссерского решения. Режиссер, оттолкнувшись от автора, от его кредо должен построить спектакль в своем воображении, однако самым непростительным мальчишеством, самой грубой ошибкой будет поиск вне авторского стиля, когда пьеса и спектакль выползают на одну дорогу в разных упряжках. Добиться целостности зрелищной формы – значит постичь природу авторского мышления в конкретных театральных образах. Только тогда мы избежим электики, если отбор средств и приемов будет производиться, исходя из стилевого авторского подсказа. Вчитавшись в

литературный материал, режиссер ищет в нем те детали и крохотные авторские драгоценности, которые дают повод для угадывания духа произведения, даже если мысль и основная идея пьесы выражены в ней достаточно прямо и четко. Режиссеру хочется найти связь этой общей мысли, связь авторского текста и ремарок с конкретным театральным воплощением. Стилистическое единство зрелища есть результат идейно-художественной концепции режиссера, производной от авторского кредо. Режиссер, пренебрегающий авторским кредо, желающий необоснованно самоутвердиться при помощи автора, ставящий цель отодвинуть автора на второй план после себя – неизбежно ошибается в своем решении зрелища, ибо его творчество есть не что иное как бездуховный авантюристический акт. И дело вовсе не в том, чтобы, наконец, решить, кто в театре всех главнее – автор, режиссер или актер. Серьезность и зрелость современного мастера как раз выявляются в тех случаях, когда авторская позиция становится режиссерской концепцией, когда целостное режиссерское решение вытекает из многозначного авторского труда.

«Смысл режиссерского решения, – читаем у Г. А. Товстоногова, – состоит в том, чтобы найти единственную, непосредственную связь между существом „идеального“ замысла и способом его реализации, найти путь образно выразить самое существо содержания пьесы и убедить зрителя в правильности вашей идейной позиции через точное сценическое решение, через его реализацию в актере. Важно не уйти в мир рассуждений по поводу пьесы, а увидеть ее в пространстве, во времени, в беспрерывно развивающемся действии, столкновении характеров, в определенных темпо-ритмах. Для любого произведения важно найти единственное решение, свойственное данному произведению, данному жанру, данному автору»[18].

Иногда говорят, что XX век утвердил примат режиссерской профессии в театре. Раньше-де главными лицами были драматурги и артисты, а теперь режиссеры и только режиссеры – короли в театре. От них, мол, зависит все. Гордон Крэг, например, считал режиссерское своеволие необходимым качеством постановки, а Мейерхольд, дескать, писал на афише: «Автор спектакля – Мейерхольд». Слов нет, в наши времена однобокая театральная примитивизация преодолена, режиссер стал полноправным хозяином постановки, господином своей художественной воли, однако если Мейерхольд обнаруживал себя гением в своих режиссерских решениях, то только потому, что умел, как никто, вчитываться и вживаться в «миры» самых разных авторов – от Гоголя до Маяковского. Перечитываем стенограммы

его последних репетиций. «Борис Годунов» оставался целиком пушкинским, но при этом происходило как бы новое открытие Пушкина, освобождение великой трагедии от наносов скучного и косного пушкиноведения. В практике режиссерского решения, в поиске целостности стиля постановки происходит глобальное понимание всей образной системы автора и включение в эту систему живого организма театра. От уровня культуры режиссера зависит, насколько это включение не растрясет литературную основу, насколько ловко и убедительно произойдет слияние чужих друг другу форм и средств.

Структурное театральное зрелище создается режиссером постепенно, в процессе репетиций, но параллельно с этой практикой у режиссера зреет план соединения отдельных кусков в общее целое. Режиссера заботит гармония словесного и пластического формовыражения, сочетание декорационного, музыкального и ритмического рядов, синтез живой актерской плоти с духовно-психологическим содержанием пьесы. Размышляя о решении спектакля, режиссер задает себе тысячу вопросов, касающихся распределения ролей и задач для композитора и художника, он думает об акцентировке и украшении будущего спектакля теми или иными находками, ищет правду чувств и действий для персонажей, устанавливает связи между всеми событиями и характерами, отрабатывает световую партитуру, следит за неточностями черновой актерской игры и на ходу исправляет все ошибки, договаривается о канонических закреплениях актерских импровизаций, борется за целесообразное и органичное существование актеров в мизансценах, объясняет непонимающим обязательность и необходимость своего видения, спорит с оппонирующими в процессе творческих поисков коллегами и сотрудниками, стремится к логичному и выигрышному с точки зрения будущего спектакля переходу одного эпизода в другой, заботится об ансамблевой коллективности всех участников спектакля, отвлекается на многие побочные вопросы театрального производства, страдает от «неполучившихся» кусков и моментов, радуется «получившимся», кричит, шепчет, молчит, дергается, бегает, забывает, вспоминает, убеждает, убеждается и снова кричит и шепчет, шепчет и кричит… И все это – с одной целью: добиться целостности своего режиссерского решения!

Конечно, если говорить о чисто зрелищной стороне режиссерских решений (а именно эта цель преследуется в данной книге), то следует особо остановиться и на некоторых практически полезных для организации зримого действия элементах.

Когда режиссер зрелища конструирует решение, первой проблемой для него является нахождение материально-вещественного оформления спектакля, от которого впоследствии будет в огромной степени зависеть разводка мизансцен. Но сначала режиссер обсуждает с художником такие вопросы, как: быть сцене «голой» или завешенной сукнами, нужны ли живописные задники и кулисы или они будут однотонные, как будет расписан портал и будет ли он расписан вообще, как будут осуществляться перемены картин и вообще – «что у меня на сцене?»

Бывает, что поиск зримого образа долго не дает результата, пока, наконец, режиссера не осеняет что-то абсолютное, с его точки зрения, точное и бесспорное. Сергей Юткевич рассказывал, что решение ставить «Балаганчик» Блока, используя обыкновенный картон, пришло к Мейерхольду, когда он шел по Троицкому мосту. «Обрадованный находкой Мейерхольд тут же подозвал извозчика, вскочил на него и записал, чтобы не забыть, это решение на манжете». После этого мастер советовал ученикам больше ходить пешком!

Режиссерское решение может, конечно, прийти в голову столь внезапно, но для этого по крайней мере надо иметь голову Мейерхольда. Нам же, не столь избранным, следует готовить решение, не ожидая, что оно будет нам откуда-то ниспослано. А потому мы будем стремиться к эффектному и оправданному комплексу форм и средств в спектакле, памятуя, что изобразительная неожиданность зрелища должна стать неопровержимой для каждого смотрящего спектакль человека. На этой стадии работы режиссер советуется с художником, который обязан вникнуть в идейно-творческий замысел зрелища и дать свои предложения по всем эпизодам.

Эффектное режиссерское решение действует на зрителя своей новизной, неожиданностью формально-постановочных средств. Художник Эдуард Кочергин, оформляя спектакль в Ленинградском театре комедии «Монолог о браке» (режиссер К. Гинкас), создал задник в виде белоснежной бумажной конфетной коробки. Персонажи появлялись на сцене, с треском прорывая бумагу и застывали в своих импровизированных дырках, как в окнах. Таким оригинальным образом решались выходы всех персонажей и подчеркивался фантастический характер пьесы.

– Как вы это придумали? – спросил художника критик.

– Мне показалась пьеса сладкой и потому на сцене возникла конфетная коробка, – был ответ.

Вот, оказывается, как бывает! Даже на вкус можно ощутить

пьесу и вслед за этим придумать эффектное театральное решение. Г. А. Товстоногов пишет: «Конечно, главное на сцене – это слово, так как через слово мы постигаем смысловую сторону произведения. Но когда речь идет о сценической выразительности, нельзя полагаться только на слово. В эмоционально-образном построении спектакля слово – лишь один из выразительных компонентов. Важный, первостепенный, но не единственный. Игнорируя это, мы убьем зрелищную природу театра. Между тем любая архипсихологическая, философская пьеса всегда зрелищна. И уж поскольку она зрелищна, я настаиваю на том, что пластическая и звуковая выразительность спектакля в сочетании со зрительной имеет в замысле и режиссерском решении первостепенное и решающее значение»[19].

Хорошо это понимая, тот же Эдуард Кочергин потряс одного из режиссеров предложением, которое должно было сработать в кульминационный момент спектакля.

– В этот момент стены дома не выдерживают и морщатся. Впечатление будет такое, что они плачут.

Однако режиссер не воспользовался этой идеей художника, так как она показалась, видимо, ему не соответствовавшей общему решению пьесы, и сейчас Эдуард Кочергин – талантливый выдумщик, театральный чудодей и опытный мастер – ждет для своей идеи более подходящей драматургии. А вот оформляя в Ленинградском БДТ булгаковского «Мольера», Э. Кочергин совместно с режиссером С. Юрским осуществил необыкновенно эффектное изобразительное решение: во всю глубину и высоту сцены были поставлены огромные светильники, дающие в полутьме мириады огней. Решение поставить спектакль «на свечах» обеспечило трагически-театральный мир булгаковской пьесы, подчинило себе пространственно-масштабный характер мизансцен, организовало «старинно-экзотический» фон для стилизованного действия. При этом общая колористическая гамма видоизменялась в различных эпизодах спектакля в соответствии с драматическим действием, содействуя своим живописно-декоративным качеством каждому отдельному моменту игры. Сцены во дворце сопровождались горением всех свечей, в эпизоде «Кабала святош» зажжены были только нижние ряды, тем самым создавалась атмосфера подвала.

«Пушкин, Гоголь, Мольер и прочие великие поэты уже давно одеты, однажды и навсегда, в заношенные мундиры всевозможных традиций, через которые не доберешься до их живой природы. Произведения Шекспира, Шиллера, Пушкина на жаргоне актеров и театральных рабочих называются

„готическими“ пьесами; произведения Мольера так и называются „мольеровскими“. В самом существовании прозвания и в самом обобщении всех в одну общую кличку уже заложено указание на то, что они подведены под общий штамп», – писал К. С. Станиславский и объяснял причины ненавистной ему театральщины дурным вкусом педагогов, «которые с ранней юности, когда еще так остра впечатлительность, сильна интуиция и свежа память, на всю жизнь портят прелесть первого знакомства с гениями. Они по одному общему, выветрившемуся и потому сухому шаблону говорят о Великом…» И далее: «…Тут дело не в авторе и его стиле, – дело в испанских сапогах, в трико, в шпаге, в напевном скандировании стихов, в голосе, поставленном „на колок“, в актерской выправке, в животном темпераменте, в красивых ляжках, завитых волосах, подведенных глазах.

То же и с Мольером. Кто не знает мольеровского мундира? Он один для всех его и ему подобных пьес. Попробуйте вспомнить какую-нибудь постановку на сцене его произведения, и вы вспомните все постановки сразу, всех его пьес, во всех театрах. У вас запрыгают в глазах все виденные вами Оргоны, Клеандры, Клотильды, Сганарели, которые похожи друг на друга, как две капли воды. Это-то и есть священная традиция, старательно охраняемая всеми театрами! А где же Мольер? Он спрятан в карман мундира. Его не видно за традициями. А между тем прочтите его «Версальский экспромт» – и вы убедитесь в том, что сам Мольер жестоко осуждает как раз то, что составляет сущность приписываемых ему традиций. Что может быть скучнее мольеровских традиций на сцене!!»[20]

Сила С. Юрского-режиссера и художника Э. Кочергина в умелом преодолении штампа «мольеровской» пьесы – их решение дышит подлинной театральностью и поэзией.

В современном театре художественное оформление зрелища диктует режиссеру не только образное решение спектакля, но и саму методологию работы с актерами, ибо комплексная организация всех художественных компонентов – суть метода структурной режиссуры. Только суммарное построение спектакля способно дать полноценную художественную гармонию. В режиссерском решении нет отдельно существующих творческих задач для каждого соучастника зрелища – они могут существовать отдельно лишь в процессе производства спектакля, но в художественном образе они должны быть слиты воедино конкретным сценическим видением режиссера-художника.

Эффектное режиссерское решение оправдывается всем симфонизмом театральных форм, живым и неповторимым актерским участием в зрелище.

Особенно важно, чтобы изобретенная художником общая стилевая фактура спектакля ассоциативно гармонировала с духом авторского языка, формой и особенностями авторского самовыражения.

Например, режиссеру, ставящему пьесу Михаила Зощенко «Свадьба», сюжет которой строится на том, что жених, видевший свою невесту единственный раз в трамвае, никак не может ее найти на свадьбе и потому объясняется в любви дамам-гостям и мамаше, – этому режиссеру необходимо учесть гротесково-натуралистический характер юмора автора и искать оформление спектакля, исходя из этого понимания. Если этот режиссер в один прекрасный момент решит ставить Зощенко, используя галоши и тазы, и потребует от оформителя огромного количества этих предметов на сцене, то это решение будет, как мы надеемся, правильно понято и оценено зрителем.

Мы приводим этот пример вовсе не потому, что считаем именно это решение наилучшим для постановки зощенковской комедии, а лишь для того, чтобы прояснить процесс поиска изобразительного ряда в спектакле, зафиксировать внимание читателя на важности и необходимости эффектного и оправданного режиссерского стиля.

В данном примере галоши и тазы станут той материальной опорой режиссуры, которая в меру сил и таланта теперь должна будет выстроить весь спектакль с помощью игры с этими вещами.

Однако тема игры с вещью является в контексте наших размышлений о режиссерском решении (вернее, о зрелищной стороне режиссерского решения) исключительно важной, поэтому продолжим ее более подробно – ведь именно в этом, многообразно используемом современным театром приеме особенно наглядно и интересно раскрывается метод структурной режиссуры, заключается со всей очевидностью удивительно красивый феномен всякого мощного полифонического зрелища.

Игра с вещью

«Чтобы помочь персонажу в его блужданиях по дебрям „действия“, рекомендуется найти какой-нибудь предмет, который служил бы ему опорой. Во время разговора с Агриппиной Нерон вдруг начинает играть своим плащом. Плащ для него – опора, его спасение, а также средство выражения своих чувств.

Правильно выбрать в той или иной сцене предмет, характерный для персонажа, – значит сообщить его поведению в каждый данный момент действенную весомость. Предмет – это действенность. Найти себе опору – излюбленное правило Станиславского. Правило это чрезвычайно важно, и результаты его применения «поистине беспредельны». Это одно из ценнейших, основных положений реалистического театра»[21], – писал известный французский актер и режиссер Жан Луи Барро.

Итак, на сцену вынесена вещь.

Ощущение, рождаемое цветом и формой предмета, крепит театр как зрелище, компонует зрительский взгляд со сценическим событием, выраженным чаще всего в мизансцене через актера. Познаваемость вещи на театре заключается не только в ее ясном целевом содержании – «на стуле сидят», – но и в ее форме, отрегулированной природой, историей и человеком. Четыре ножки стула, спинка и сиденье – это выверенная и предусмотренная, как бы свыше, обязательная организация, принятая нами как догма. Родившись на свет, мы получаем вещи в готовом виде. Почему же книга – в форме книги, стол – это стол, а газета – газета?.. Вещи определяются линиями, углами, плоскостями, цветом, конструкциями – и в каждой есть своя пластическая необходимость и родоначальная воля. Вещь подчинена этой воле и этой необходимости в пространстве – сцена отрезает от пространства кусок в свою пользу. Тут начинается театр, и вещь, вытолкнутая на это новое для себя пространство, стремится жить по-новому, действовать, играть. Определенность, явность вещи на пространстве сцены возвеличивается конкретным драматургическим ходом спектакля, в котором вещь выступает как почти равноправный с актером элемент. Актер контактирует с волшебно ожившей материальной формой. Вещь принадлежит не хозяину, а мастеру, творцу. Эмпирическая польза и красота вещи утверждается в спектакле единственно и неповторимо. Театр распространяет свою власть на зрителя через реально видимое разнообразие постоянных изменений лиц, позиций, фигур, красок. Театр – это бесконечные фазы, куски, сочетания, организованные в непрерывность.

Динамические перемены, творящие театр, для зрителя всегда якобы импровизационны, это, так сказать, новинка каждый раз. Слова роятся вокруг вещей, соприкасаясь с ними, ударяясь об них, отскакивая или обволакивая… Сама форма вещи гармонически способствует театральному действию, вызывая собой, своим присутствием и поведением на сцене то или иное музыкально-драматическое звучание: например, углы дают тревогу, боль, печаль, страх; круглость – это спокойствие. Но вещь способна к маневрированию в образной структуре спектакля. И тогда округлость линий может стать и знаком бешенства и мелодией смерти.

Настроение в царстве театра зависит от целенаправленной и логически выдержанной системы режиссерского мышления, окрашенного личностным видением. Предмет не самовыкладывается. Его нужно уметь выявить в его движении или статике. Сцена предоставляет привлеченному к театральной игре предмету бесчисленное количество вариаций выражения, зависимых от угла зрения на него из каждой точки зала. Кресла, расположенные ниже сцены, формообразуют вещь и актера совершенно иначе, нежели места в бельэтаже. К сожалению, специфика зрелища из разных точек зала редко принимается во внимание режиссерами. Чаще всего встречается простодушное центровое решение, при котором «зеркало сцены» понимается буквально – как зеркало. Между тем «зеркало сцены» всегда криво и стереоскопично.

Положение и масштаб вещи на сцене в каждый момент спектакля должны войти в композиционную и цветовую игру. Режиссер недаром мечется по проходам. Ему интересно изображение как вариация одной и той же «картинки», он видит бесчисленные предложения изменчивой композиции. Тут действуют скорее законы таинственного ритма, нежели правила железной симметрии. Место вещи обосновывается ее поведением во всех перекрестных перспективах, в неисчислимых линиях взглядов. Углы и поверхности – это не только признаки форм, это носители определенных идей, создатели образов. Режиссер-формалист видит в вещи ее голую схему, только ее официальное содержание. Но реальное значение вещи шире и не исчерпывается ее согласованностью со здравым смыслом.

Вещь на сцене – это будто слово в стихотворной строке. Созерцание – воображение – переживание: этим путем искусство доводит до человека свою заветную идею. Если тебе дано испытывать боль за кошку, которую бьют, за птицу, которая падает, за растение, которое гибнет – ты будешь страдать и за камень, который тонет, за дом, который сносят, за арбуз,

разбившийся о мостовую. В театре сцена будет перекрестком сотни переживаний, вызванных визуальными и слуховыми воздействиями.

Сцена – это дыра, в которую мы смотрим на второй, существующий помимо нас мир, и в этом мире нас, конечно, всегда будет прежде всего интересовать неразделимый комплекс духовно-смысловых и формально-художественных идей, заложенных в зрелище автором, актером, режиссером. Дыра сцены космогонична, это окно во Вселенную, которой наполнено «Я» каждого отдельного человека. Здесь реально открываются фантастические картины, правда которых в явности, вещности, конкретности происходящего. От предмета, вынесенного на сцену, веет ветром неведомой жизни, он «тоскует» по метаморфозам. Сцена превращает предметы в вещи-бродяги и вещи-истуканы. Стихийно поэтические превращения легко переходят в игры-импровизации с вещью по правилам, выдуманным и исполненным только театром. Вот один персонаж замахнулся на другого и ударил по лицу цветком. Что это? Вот возникло на сцене стекло, и к нему прилепил лицо клоун. Зачем это? Нужно ли это?..

Причинность и целесообразность того или иного выявления вещи в структурном театральном мире зависит от чувственно-вкусового уровня зрителя, его способности к ассоциативному, поэтическому восприятию – режиссер ведь ориентирует свое произведение «не на себя, а на других». Как художник, он всегда рискует «остаться непонятым». Будучи не вправе объявлять свои рефлексии в театральной игре законами для остальных, он, однако, желает сделать миры своего «Я» мирами своего театра. С этой целью режиссер осуществляет выбор предметов и актеров, из которых сотворяется действие.

Из того, что уже есть, он своей волей создает то, чего нет. С дощатого помоста в нашу жизнь перелетает другая, в сущности, иллюзорная жизнь, поверив в реальность которой, мы приобщаемся к чему-то высшему, к нам как бы поступает сигнал из мира идеалов. То, что явно, вещно, конкретно, находится вне нас, становится на сцене убедительным для восприятия, так как живет!

Искусство театра начинается с раскрытия занавеса и подачи отвлеченного света на ограниченный кусок пространства. Оно возникает из ничего и с закрытием занавеса уходит в никуда. Режиссер, сделавший выбор, тем самым осуществил спектакль. Техника этого выбора равна мастерству.

…Если мы уже поверили в исходную предпосылку, что «театр – есть второй мир», в следующий миг мы должны признать:

каждая вещь, каждый неодушевленный предмет имеет «вторую жизнь». Наша первая задача – научиться отгадывать эти скрытые качества вещей и предметов, а вторая – уметь приспосабливать их для конкретного режиссерского решения в каждом новом эпизоде спектакля. Вот, например, стул. Что на нем делают? Сидят. Это, так сказать, его первая, официальная жизнь, находящаяся в полном соответствии с названием из четырех букв – «стул». Но вот мы схватили стул и подняли над головой – и стул наш уже не стул, а… скажем…

– рога (если по ходу пьесы мы изображаем оленя или обманутого мужа) или:

– телевизионная камера (если мы «поведем» стулом ножками вперед, приставив его спинкой к груди), или, наконец:

– подъезд дома (в который мы можем скрыться от дождя, идущего в пьесе) и т. д.

Театр начинается с простого переосмысливания вещи, которая получает «вторую жизнь», будучи точно поставлена на особое место внутрь того или иного сюжета.

Вопрос нахождения этого необходимого особого «места» в ткани пьесы – вторая задача после выполнения первой, когда стул как предмет изучен и найдены все его театральные возможности. Но «вторая жизнь» стула как, скажем, кинокамеры – это, конечно, невелика догадка, и театр тысячу раз переосмысливал предметы на таком «невысоком» уровне, так «недалеко». Искусство начинается там, где для нашего стула будет найдена его «вторая жизнь» – не только в сюжете (хотя и это бывает нелегко!), но во всей идейно-художественной структуре спектакля, то есть прежде всего на линии авторского и режиссерского смыкания (подушка Кавалерова, платок Дездемоны, часы в доме Фамусова – это не только предметы-функции, но и вещи-украшения). И тут же обыкновенный, всем знакомый стул может стать основой, отправной точкой для целой концепции, он может продиктовать нам свой стиль и даже философию спектакля. Из зримого нагромождения стульев на сцене французский драматург Ионеско метафорически выводит свою реакционную мысль об абсурдности человеческого существования на земле. Это уже побольше, чем простой обыгрыш предмета. Это уже идея (пусть в данном случае и совершенно неприемлемая для нас), получившая предметное оформление в театральном образе.

Тот же стул – надо помнить об этом всегда – может великолепно скрипеть. Или, скажем, шататься. Или уметь увиливать из-под персонажа, который то и дело мимо него садится. Или, наоборот, гоняться за ним по всей сцене. Хорошему режиссеру дайте один стул, и он поставит на нем хоть «Войну и

мир»! Стул может и то, и это, и пятое, и десятое!..

Все эти перечисления режиссер должен иметь в виду, и тогда он, конечно, не преминет воспользоваться чем-то таким, чего мы еще со стулом никогда не видели.

Убедительность в театре может быть достигнута через самое неестественное. И, наоборот, бывает, самые элементарные, знакомые действия вызывают у зрителя раздражение и протест. В театре, как говорится, возможно все, но прежде давайте задумаемся, зачем нам это «все» нужно?.. Исходя из этого, мы, конечно, сами откажемся от «Войны и мира», посаженной на один-единственный стульчик. Переболев детской болезнью режиссерской левизны – лаконичностью, – мы, однако, воспоем гимн приему ограничения, из которого подчас извлекаются драгоценные театральные перлы. Вспоминается Мейерхольд, называвший этот прием «отказами» и сам построивший на одном диване целый спектакль. Мы думаем, что подобная нарочитость достаточно прогрессивна, и полезна театру.

Изящество и блеск театрального решения, при котором предмет необходимо и убедительно выражает себя поэтически, в новом для себя значении (это уже третья фаза режиссерской работы с вещью), могут вызвать зрительский восторг, тем больший в театре, чем шире будет создан функциональный разрыв между официальной и второй жизнью этого предмета.

Итак, режиссерский обыгрыш предмета на сцене идет в три этапа: первый – всестороннее изучение предмета и выполнение всех его физических свойств; второй – максимальное использование предмета с сохранением его старой функциональности; третий – контрапунктное перерождение предмета путем логичного сообщения ему новых свойств.

Первый этап требует от режиссера, кроме внимания и наблюдательности, поэтического подхода к предмету с целью выявить его скрытую потенциальность. Каждый предмет потенциален, но только легендарное яблоко в саду Ньютона выявилось в падении, если можно так сказать, «выразилось» театрально. Миллиарды других падающих яблок скрыли свою «вторую жизнь» от человечества и ничего не дали науке. Ньютон, увидевший падающее яблоко, обладал, несомненно, поэтическим взглядом на предмет. И, в известном смысле, он был в тот счастливый момент режиссером. Во всяком случае, он заметил натуральную мизансцену и придал ей смысл. «Официальная» жизнь яблока – быть съеденным, а падать с дерева – это уже его «театральность», понятая и зафиксированная только Ньютоном! Режиссер, оформляющий конкретный предмет в идейно-художественной ткани своего спектакля, обязан составить для

себя не простое списочное перечисление всех физических свойств этого предмета, но уметь выделить то абсолютно узнаваемое, главное для него свойство, на котором потом он будет выстраивать необходимый ему театральный образ.

Польский актер Войцех Семен читал рассказ И. Бабеля «Смерть Долгушева» с яблоком в руках. Театральная жизнь этого предмета протекала параллельно течению литературного сюжета. Можно с уверенностью сказать, что театральное решение этого рассказа было обеспечено обыгрышем яблока во всей логической последовательности физических действий. Сначала он долго вытирал яблоко об рукав, потом медленно, о хрустом съедал его и, наконец, – последняя фаза – удар огрызком об пол. Другими словами, режиссер должен видеть свойства предмета аккордно. Он должен не только видеть, но и слышать их. Но выделив главное – в данном примере это была не съедобность сама по себе, а хруст, с которым актер ел яблоко, рассказывая о натуралистически подробном убийстве, – мы получаем в результате очень тонкое, эмоциональное театральное выражение образа. Таким образом, качества обыгрываемого предмета могут оказать решающее влияние на весь ход авторско-режиссерской мысли, ибо тут всегда происходит обострение формы, подчеркивается ее темпераментное взаимодействие с содержанием. Ритм фразы, сам литературный стиль автора волей режиссера может и должен быть художественно соотнесен на театре с конкретно-материальными предметами, в окружении которых происходит действие.

«Даже внешний мир входит в произведение Достоевского совсем иначе, чем, например, в произведение Л. Толстого. Как Толстой описывает в „Войне и мире“ разговор Андрея Болконского с отцом? Он начинает его с описания комнаты, с тщательной подробностью фиксируя каждую деталь, которая существует в комнате старика Болконского: рамку на стене, столярный станок и т. п. Можно ли пройти мимо этого при сценическом воплощении произведения Толстого? Нет.

А как существуют вещи у Достоевского? В его произведениях внимание фиксируется только на том, что сыграет определенную роль в развитии конфликта, сюжета и характера героев. Если в «Идиоте» появляется портрет Настасьи Филипповны – он сыграет роковую роль в жизни князя Мышкина. Если Достоевский описывает красивый диван в комнате Рогожина, он это делает потому, что именно на этот диван лягут Мышкин и Рогожин после убийства Настасьи Филипповны. Если он обращает наше внимание на портрет отца Рогожина, и Мышкин с Настасьей Филипповной обнаруживает странное сходство, которое

существует между отцом и сыном, это не просто деталь атмосферы, а еще одно звено цепи событий, которые приводят героев к роковому концу»[22].

Фигуративная природа театра как несомненного зрелища оказывает объективное воздействие на слово, которое выражается в звуке, но никак ни в объеме. Поэтому режиссер, стоящий во главе управления театральным процессом, имеет первейшей задачей создать гармонию из звукового, цветового и объемного рядов. В поиске этого комплекса состоит структурный характер режиссерской техники. Такие прямые качества предмета, как мягкость, гладкость, шершавость, ворсистость и т. д., могут и будут определять художественную фактуру спектакля.

Несомненно, предметы, как и люди, имеют «характеры». Приглядимся – есть стулья-сангвиники, стулья-меланхолики, стулья-неврастеники, стулья-флегматики. Режиссер должен разбираться в «психологии» вещей, вынесенных им на сцену, как родитель в детях. Бывает, предметы прыгают, ругаются, дерутся, выходят из подчинения… Надо ли их бить за это? Можно ли их воспитать паиньками? Иногда они нервничают, дергаются, сходят с ума… Режиссер принимает меры для их успокоения или, отбросив исцелительские надежды, сам впадает в бесовство фантастической театральной игры вместе со своими нездоровыми пациентами. Театр любит отклонения от нормы. Время, занятое спектаклем, – это сконцентрированная в кирпичик двух-трех часов вечность, и туг другие меры весов, другие градусы чувств, другой отсчет секунд и расстояний. Проникнуть в тайны и законы этих режимов – значит перейти в миры театра, которые сами суть «отклонение» от нормы наших миров – миров, где мы проживаем.

По выходе из театра, точнее с закрытием занавеса, только что жившие на сцене люди и вещи испаряются, приходят в норму. Актер, которого мы видим за кулисами, после спектакля – уже не часть чуда, это – кусок повседневности. Особенно мучительно наблюдать, как он разгримировывается. Явь разрушения печальна и горестна. Та же самая боль, когда со сцены уносят только что бывший освещенным стул. Он сейчас уже не стул, живущий своей второй, театральной жизнью, – это мертвец, заснувшая, обескровленная плоть. Он уже не сангвиник и не флегматик, он – никто, деревяшка…

Зрительное восприятие спектакля, формально обрубленное закрытием занавеса, продолжается, однако, в памяти чувств, в ходе мыслей и откровений, вызванных театром. Каждая точка сцены – вплоть до пуговицы на костюме персонажа – должна иметь прямую кратчайшую связь с каждым сидящим в зале зрителем. Именно поэтому мы столь заботливы и скрупулезны в

создании каждой мелочи на сценической площадке, ибо, если пуговица не выдержала, отлетела, вместе с нею отлетел и привязанный к ней зритель. Ответственность за судьбу спектакля несет не только каждый актер, работающий на пределе своего таланта, но и каждая вещь, каждая штучка, вынесенная на сцену. От того, каковы ножки у стула – гнутые или прямые, – в конечном счете зависит сама идея спектакля. Кто этого не понимает – не любит театр как комплекс.

Но, чтобы понять до конца составную действенность сценического предмета, мы должны уметь учитывать, что форма его разночтима в контексте разных спектаклей. Один и тот же стул будет всегда новым по своим театральным значениям в каждом определенном случае, диктуемом общей драматургией пьесы. Это означает, что сопряжение фактуры предмета с фактурой авторского стиля – основная творящая образ спектакля цель, на которую направляется мастерство режиссера. Художественно-оформительская забота оказывается едва ли не главной в создании общего решения спектакля, – во всяком случае, она является первоочередной в постановочном груде. Не признавать этого – значит отрицать театр как зрелище. Не случайно само слово «декорация» в последнее время уходит из театра. Не зря художники на некоторых афишах называют себя сценографами, а свой труд – сценографией. Раньше писали: «Декорации такого-то». Сейчас так не пишут не потому, что декорации исчезли, а потому, что основная функция художника в театре существенно видоизменилась. Современный художник театра больше занят созданием мира театра, соответствующего данной пьесе, нежели обозначением места действия происходящего. Живописное уступает место предметному. Главным оказывается обстановка, окружение, среда, а не фон, не раскрашенная очевидность. Орнамент оказывается нужен театру, если он идет в дело спектакля, а не «только для красоты». Воспроизведение сегодня превалирует над наглядностью. А. Головин, А. Бенуа, К. Коровин сегодня – это крайности великого, но старого театра. Поле нашего зрения стало шире – понятия «быт», «натуральность», «красота» оказались незамкнутыми, неустойчивыми. Вещь-свидетель уступила место вещи-деятелю. В театр будущего придут, вероятно, дизайнеры и скульпторы – по примеру таких пионеров прошлого, как В. Татлин, А. Родченко, Н. Степанова…

Сцена – это заполненное чьей-то жизнью пространство, между тем многие думают, «то это витрина. Витрина созерцательна, информационна, мобильна, она может действовать в лучшем случае, как музыка на человека, но, не в обиду ей будь сказано, ее

можно наблюдать, ею можно восхищаться, а сопереживать ей невозможно. Но замечаете ли вы? – достаточно появиться в витрине человеку в синем халате, который, встав на стул (ох, опять этот стул, надоевший и нам, и вам!), что-то там делает, чистит или прибивает, как мы, прохожие, останавливаемся, зачарованные на мгновенье его действиями, и глазеем, и забываем обо всем остальном, потому что тут начинается театр. Питер Брук пишет: „В отличие от живописца, имеющего дело с двумя измерениями, и скульптора, имеющего дело с тремя, театральный художник мыслит в четвертом измерении – движением времени – не сценической картиной, а движущейся сценической картиной“. Обыгрыш предмета, завязанный в сюжете, как раз и сообщает визуальному выражению театра активные качества. В методе структурной режиссуры этот обыгрыш должен не иллюстрировать сюжет, а идти как бы параллельно, создавая образный контрапункт.

Чаще всего этот контрапункт касается не только предмета, но и мизансцены, то есть линий живого поведения персонажей, и тогда театральность становится особенно явной. Как ни странно, актер свободнее и живее проявляет характер своего персонажа в условиях, созданных воображением, чем в присутствующих непосредственно в сюжете. М. Чехов гениально, по общему мнению, игравший Хлестакова, строил свою роль, на, казалось бы, элементарном обыгрыше предметов – он в течение всего спектакля боялся мебели. Где-то в начале он садился на стул (обратите внимание, тут уже стул не у нас, а у Михаила Чехова), который его не выдерживал. Хлестаков падал, но впоследствии каждый раз, прежде чем сесть, он долго проверял все стулья на прочность, обхаживал, суетился… Боязнь стула скоро начинала превращаться в иронически окрашенную маниакальность, в фантасмагорическое наваждение боязни мебели вообще, вызывавшее смех зрителей. В сцене вранья, где низменная плоть Хлестакова побеждалась стихией его духа, М. Чехов позволял себе переступить через порог своей боязни: например, говоря про арбуз, он чертил руками в воздухе квадрат, что создавало понятный комический эффект. Н. Берковский рассказывает: «У Михаила Чехова поминутно вещи быта пресуществлялись в вещи выражения. Зеркало, стол, скатерть – все это были вещи на своих бытовых местах, со своими бытовыми назначениями, и вдруг актер превращал их в гобои или литавры оркестра. Зеркало, в начале только отражающее поверхность, превращалось на сцене во второе действующее лицо, в партнера при бессловесном диалоге. Стол становился то экипажем, то невесть чем, фантастической плоскостью, приспособленной для выражения

орденских восторгов Хлестакова»[23]…Обыгрывая предмет, М. Чехов, таким образом, дополнял Гоголя своей личностной мистической страстью, выраженной в конкретных сценических действиях, отчего сила реализма его игры становилась необыкновенной, а в Гоголе подчеркивалось на театре именно гоголевское. Предмет был не только частью среды, а и партнером актеру. Он жил подлинно театральной – второй – жизнью, не зафиксированной в сюжете пьесы «Ревизор», но неотделимой от данного спектакля МХАТа. «Сам этот переход, сама эта метаморфоза вещей бытового пользования в инструменты театрального выражения порождали особый эффект, родственный применению прозаического слова в стиховой строке, остроумию или каламбуру, извлекающим из привычного для нас понятия дополнительную энергию, которой мы не предвидели»[24].

Для сравнения другой пример, описанный К. С. Станиславским: «Сегодня первая репетиция, на которую явился задолго до ее начала. Рахманов предложил нам самим устроить комнату и расставить мебель. К счастью, Шустов согласился на все мои предложения, так как внешняя сторона его не интересовала. Мне же было чрезвычайно важно расставить мебель так, чтобы я мог ориентироваться среди нее, как в своей комнате. Без этого мне не вызвать вдохновения. Однако желаемого результата достигнуть не удалось. Я лишь силился поверить тому, что нахожусь в своей комнате, но это не убеждало меня, а лишь мешало игре»[25]. Представим себе невозможное: что последние слова произносил М. Чехов на своей первой репетиции «Ревизора», и нам станет понятно, сколь огромен процесс творчества, как далеки друг от друга противоположные точки, обозначающие неумение и мастерство. Труд режиссера весь направлен в соединение этих точек, в создание ломкой линии, ведущей актера от нуля к результату, впоследствии обязательно именуемому искусством.

Пути создания реалистического театрального образа исповедимы. Режиссер, имеющий свою концепцию театра, выражает ее структурно – через автора и актера, но это главное утверждается на сцене в его собственном отборе единственно необходимых построений. Правда обретает силу, когда становится конкретной и отчетливой в своем загадочном выражении. Особая роль того или иного вынесенного на сцену предмета очевидна и заключается в режиссерском стремлении обработать площадку языком мизансцен. Конечно, живая личность актера остается, как правило, выдвинутой на первое место, все остальное служебно. Но именно эта черта театра, составляющая основной пафос его эстетики, требует, чтобы ничто

в его выражении не оказалось бессмысленным или несущественным. Миры театра, организованные режиссером из своих видений на «материальной почве» пьесы, доходят до зрителя через живую плоть актеров и одушевленную жизнь предметов, вынесенных на сцену. Постижение человеческой личности (цель театра) наступает вместе с ходом всего спектакля, в котором зачастую принимает участие не только человек, но и предмет. «Собственнический» характер литературного произведения не исчезает в спектакле, принадлежа в равной мере и режиссеру, и автору, и актеру. Наоборот, из взаимного нагромождения усилий «выкатывается» нечто индивидуальное – цельное, упорядоченное, синтезированное. Самое случайное, самое неопределенное и логически беззащитное может оказаться в театре абсолютно обязательным и непререкаемым.

Процесс театрального труда нуждается в детскости, наивности и неполном знании того, «как это делается», иначе художнику становится скучно. Он делается окончательно счастливым, когда и сам немного не понимает, как и что сотворил. Сбывшийся театр состоится как торжество лишь в случае, если чрезвычайное внимание к подробностям и скрупулезность в решении будут естественным продолжением интуитивного поиска. Вещь, вынесенная на сцену, должна в определенном смысле сохранять великую Театральную Тайну, которую она несомненно несет в себе. Глядя на репетиции на эту вещь, режиссер вечно испытывает страх: а удастся ли мне сегодня тебя разгадать? А смогу ли я тебя поставить, куда следует, использовать, как надо? Сомнения эти психологически объяснимы, ибо они – в основе самой природы творчества, на стыке реальности присутствия и игры воображения. Ловля художественного образа так часто идет иррациональными путями, что художник поначалу может отдать всего себя во власть заразительной внутренней сверхсвободы. «Как художник, я имею право на „бред“, я позволяю себе „ересь“! Отбор будет потом! Поначалу мне нужно все, что только приходит в голову. Форма становится законченной, когда мне удастся выудить то единственное, без которого нет меня и нет спектакля. Каждая вещь загадочна, но у каждой есть и другая черта: она податлива, она сама „хочет“, чтобы ее разгадали. Стоит только научиться воспринимать вещь вживую, то есть театрально, как она сама поможет режиссеру больше, чем кто бы ни было, ибо ее страстная заинтересованность в жизни во „втором мире“ ничуть не меньше, чем у создателя спектакля. Поприветствуем вещь в театре Человека. Противопоставление тут неверно – в чистом виде „театра вещи“ нет и не было. Мейерхольд, часто ругаемый за

вещественное оформление спектаклей, создавал театр Человека, в котором вещи выступали как участники зрелища, как сопроводители характеров и сюжетов.

Мейерхольдом двигали необузданные страсти, находившие выход в игре с вещью, – на этом в значительной степени строился аппарат его спектакля, поэтическая стихия его режиссерского стиля. А. Февральский рассказывает о мейерхольдовоком спектакле «33 обморока» (водевили А. П. Чехова), считая, что его общее постановочное решение строилось на материализации текста и положения в игре с вещью. Вещь, не имеющая отношения к тексту, получает значение некоего «символа» и вместе с тем выразителя эмоционального состояния. Салфетка, вырываемая Ломовым и Натальей Степановной друг у друга, или переставляемый ими поднос «символизируют» предмет их ожесточенного спора – «Воловьи лужки». Другой критик, Ю. Юзовский, описывал тот же спектакль так: «В „Медведе“ Смирнов, прежде чем пить из кувшина, вынимает оттуда мух и „играет“ на этом. В „Предложении“ Ломов играет шляпой и цилиндром, это помогает ему восхищаться Угадаем (цилиндр) и презирать Откатая (шляпа). Чубуков кричит „брысь“ предполагаемой кошке, а затем прислуге Машке, и кошка, и Машка срываются и исчезают, хотя ни кошки, ни Машки, ни самого „брысь“ вовсе нет у Чехова. Для финала появляется „гость с букетом“ и „гостья с букетом“, чтобы сыграть пантомиму, хотя гостей у Чехова нет. Чубукову показалось, что Ломов умер, он в отчаянии: „Несчастный я человек. Отчего я не пускаю себе пули в лоб? Отчего я еще до сих пор не зарезался? Чего я жду? Дайте мне нож. Дайте мне пистолет“. Это, так сказать, чисто риторическая фраза, но у Мейерхольда Чубуков по-настоящему приказывает (прислуге): „Дайте мне нож, дайте мне пистолет“, чтобы „зарезаться“. Ему дают громадный нож и громадный пистолет. Очнувшись в этот момент, Ломов видит перед собой нож и пистолет, в ужасе вскакивает, он уверен – его хотят зарезать, и т. д. и т. п.»[26].

Из этого описания мы заключаем, что вещь была феноменом мейерхольдовской режиссуры, но чисто театральная энергия водевилей при этом спала, о чем тоже пишет Ю. Юзовский, и нам особенно интересны следующие строки: «Все время хотелось „подстегивать“ спектакль: „Темп, темп! Какой слабый темп, замедленный темп! Ведь это – водевиль. Здесь беснуется веселая водевильная кровь! Откуда эти странности? Мейерхольд хотел усилить бег водевильной крови – для этого он поставил ей препятствия, продолжение которых усиливает циркуляцию действия. Эти препятствия – игра с вещью и театральность, когда

актер пользуется любым поводом, чтобы развернуть добавочное действие, так называемые „шутки“, свойственные театру“[27]. В претензиях Ю. Юзовского, видимо, есть справедливость, из которой очищенный драгоценный вывод извлекается как строжайшее предостережение: всякая игра с вещью находится в монолите с главными выразителями действия – актерами и автором. Катастрофичный разрыв между «основным» и «добавочным» ведет к спаду темпа и ритма спектакля, отрицательно отражается на его совершенстве, гасит его достоинства.

Но нельзя обыгрывать вещь без чувства меры – эффект дает не грубая эксплуатация метода, а ювелирная строгость и экономичность. Соблюдение пропорций различных театральных компонентов предполагает борьбу за соответствие формальных крайностей, за отрегулированный идейно-эстетический ход спектакля. «Лишний» обыгрыш в высшей степени привлекателен для актера и соблазнителен для режиссера. Тем он и опасен. Режиссер, начавший обыгрывать вещи, должен уметь тормозить на высокой скорости. Отбор – это жесткий процесс. *Сила режиссера, как известно, измеряется не только тем, что он придумал, но и тем, от чего он отказался*. Предмет, вынесенный на сцену, только и ждет, чтобы совратить каждого. Отсюда мягкотелость, безволие режиссера, которому легче придумать «штучку», чем мужественно ограничить себя. Не следует, однако, путать принцип отбора с требованием воздержания. Игра с вещью будет хороша или плоха в зависимости от общего жанрового определения пьесы, от индивидуальности актеров, от музыкального сопровождения и т. д. Ошибка режиссера станет неизбежной, если целостность его трактовки окажется нарушенной из-за несовпадения литературной и изобразительной фактур спектакля. В последнее время стало модным использовать поп-артовскую множественность натуральных предметов на сцене в пьесах, совершенно этого не требующих. В результате бытовая мелодрама, например, смотрелась, как фальшивая фантасмагория, и было совершенно непонятно, зачем на сцене весь этот массив. Игра с вещью здесь оборачивается формалистическим, эпигонским злоупотреблением, что и приводит к безвкусице. Напротив, остроумно продуманная, изысканная забота о контрастном соединении вещей и действия дает оригинальные и точные решения. В книге К. Рудницкого «Режиссер Мейерхольд» читаем: «Никаких декораций к „Норе“ подготовить не успели. В день премьеры пять студентов Мейерхольда – С. Эйзенштейн, А. Кельберер, В. Люце, В. Федоров, Э. Райх – были посланы на сцену со специальным заданием, не

расходуя ни копейки на материал, дать к спектаклю установку „Норы“, руководствуясь планом расположения мебели, который предложит мастер. К 8 часам вечера установка была готова, просмотрена и одобрена. Для установки были использованы старые, перевернутые наизнанку декорации, части павильонов, колосниковые правила и др. Обработанная таким образом сцена давала впечатление, что все рушится, все летит к черту, на дно… На этом фоне фраза самодовольного буржуа Гельмера: „А хорошо у нас здесь, Нора, уютно“, – не могла не вызвать бурной реакции зала…

Ученики Мейерхольда создали на сцене хаос. С изнанки глядели в публику созданные надписи, номера, «Незлобии № 66», «боковая 538». В данном ералаше теснилась самая старая мебель. Столы, шкафы, стулья были расставлены так, чтобы возникли нужные для актеров игровые точки. Все же этот хаос был по-своему изобразителен. Декорация (если можно ее было назвать декорацией) обозначала «распад буржуазного быта», развал среды, против которой взбунтовалась Нора. Бывшая незлобинская актриса Б. Рутковская, игравшая Нору, сразу вводила свою героиню в устроенный Мейерхольдом бедлам, и судьба Норы читалась на фоне этого бедлама»[28].

Ну как тут не вспомнить полные поэзии слова К. С. Станиславского о театральных кулисах: «Как красивы, как причудливы углы задней стороны декораций, с неожиданными бликами света от повсюду расставленных щитков, прожекторов, волшебных фонарей. Здесь синий, там – красный, там – фиолетовый. Там – движущийся хромотрон воды. Бесконечная высота и мрак сверху, таинственная глубина снизу, в люке. Живописные группы ожидающих выхода артистов в их пестрых костюмах из разноцветных материй. А в антракте – яркий свет, бешеное движение, хаос, работа. Слетающие сверху и улетающие наверх живописные полотна с горами, скалами, реками, морем, безоблачным небом, грозовыми тучами, райскими растениями, адским пеклом. Скользящие по полу огромные красочные стены павильонов, рельефные колонны, арки, архитектурные части. Измученные рабочие в поту, грязные, всклокоченные, а рядом – эфирная балерина, расправляющая свои ножки или ручки, готовясь выпорхнуть на сцену. Фраки оркестрантов, ливреи капельдинеров, мундиры военных, франтоватые костюмы балетоманов. Шум, крик, нервная атмосфера – все перепуталось, смешалось, вся сцена обнажилась для того, чтобы после создавшегося столпотворения все снова постепенно пришло в порядок и создало новую, стройную, гармоническую картину. Если есть на земле чудесное, то только на сцене»[29].

Нам особенно интересно сопоставить эти слова с мейерхольдовскими опытами, нашедшими обоснование в одном из архивных документов, в котором еще в 20-е годы было написано следующее:

«Перевернутые на заднюю сторону декорации не только порывают с эстетическими нормами прошлого, но и устанавливают новые. Они показывают, что материал сценического производства, как таковой, лишенный всяческой красивости, будучи подвергнут художественной обработке, дает зрителю, как это ни странно, наслаждение именно эстетического порядка, дает красоту… Никакие внешние условия нам не помешают… ибо мы всегда идем от земли, от материала (вне зависимости от того, каков он), через его преодоление и организацию».

Итак, преодоление вещи как законный в «художественной обработке» акт было давным-давно возведено в принцип.

Точно так же классический опыт старинного японского театра Кабуки прорывается в суперсовременный стиль. В одном из спектаклей Кабуки персонаж долго носил по сцене вполне реальный топор, но в сцене убийства топор был заметно удлиненной формы, что создавало впечатление неотвратимости и бесчеловечности действия. Превращение бытового топора в фантасмагорическое орудие убийства шло простым театральным путем – предмет увеличили в размерах. Но необходимый трагический эффект эпизода возрос необычайно, и во втором мире театра предмет зажил по-другому. Эстетика Кабуки отстаивает свой разрыв с изменяющимся миром, в этом театре вещь сама по себе – вневременна и самоценна. Режиссер понимает и учитывает: вещь, вынесенная на сцену, не подвержена влиянию злободневного момента, она независима и оторвана от времени, в котором живет зритель, она целиком подчинена второму миру театра и действует внутри по его законам. Эта особая явность вещи впечатляет зрителя, пришедшего в театр, чтобы верить в существование другого мира – если бы вещь была лишена этой явности (конкретности), театр как организованная иллюзия распался бы.

Смелая игра с вещью – это только часть театра, но часть важная и требующая изучения. Если в живом и свободном театральном творчестве мы – режиссеры – сумеем с предельной точностью определить роль той или иной конкретной вещи, великая Театральная Тайна, несомненно, будет во многом разгадана.

Место сценографии в режиссерской концепции
Беседа В. Климова с М. Розовским

Владимир Климов. Драматург и режиссер Марк Розовский – явление в современном театре во многом неожиданное и аналогов не имеющее. Он – художник очень широкого творческого диапазона. Автор пьес, инсценировок, киносценариев, а также оперных и балетных либретто. Он режиссер театра, эстрады, телевидения. Автор замечательных по своим эстетическим идеям, блистательных по языку и явно не оцененных по достоинству книг о студиях, о театральной этике и других зрелищных проблемах. Наконец (хотя и это далеко не конец) – он автор музыки к «Холстомеру», зонги из которого поются сегодня поистине во всем мире. Марк Розовский – генератор множества уникальных театральных идей и, по справедливому замечанию театроведа Александра Свободина, возмутитель эстетического спокойствия в нашей современной культуре…

Театр Марка Розовского – это отважное сочетание дерзкой и дразнящей зрелищности с щемящим психологизмом, что, естественно, отражается на понимании им всех компонентов театра, включая, разумеется, сценографию…

Совсем не случайно поэтому в режиссерском искусстве Марка Розовского так виртуозно, так каламбурно, так трюково, так замечательно резко и разно, смешно и трагично ведут себя вещи и пространства.

Много необычного происходит со сценографическими элементами в спектаклях режиссера; они звучат на все мыслимые лады – от вещи как пронзительной ноты до крика вещей, от пространственной гаммы до гама разноликих пространств.

Тем интереснее мне было встретиться с М. Розовским, чтобы задать ему ряд вопросов о месте сценографии в режиссерской концепции, о доле художника в ваянии зрелища…

Но он заговорил сам, режиссируя прологом этого диалога…

Марк Розовский: Для начала раскрою одну сенсационную, но, мне кажется, чрезвычайно многозначащую тайну. Костюмы в поставленном мною спектакле Московского Художественного театра «Амадей» по пьесе П. Шаффера сделаны из материалов, которые когда-то принадлежали… лично К. С. Станиславскому. Они хранились в сундуках МХАТа много десятков лет. Да, это

Константин Сергеевич Станиславский, бывший текстильный фабрикант и участник Всемирной выставки в Париже, будучи при этом прежде всего великим реформатором сцены, – думал о будущем своего театра и в свое время положил уникальные ткани в мхатовские сундуки впрок… Вдруг пригодятся?! И пригодились. В 1983 году. Из этого золототканого изумительного материала, которого сегодня нигде не достанешь (музейная редкость!), из этой парчи и были сшиты для «Амадея» пышные костюмы, сделанные по эскизам Аллы Коженковой.

В. К.: Марк Григорьевич, коль скоро Вы заговорили об «Амадее», расскажите, пожалуйста, чем было вызвано именно такое пышно-фантастическое решение пьесы Питера Шаффера, вызвавшее так много споров, сомнений, недоумений, в частности – из-за буйства вещей на сценических подмостках?

М. Р.: Здесь возникает важная проблема – проблема вкуса, в понимании которой у нас столько еще самого махрового непрофессионализма. Действительно, когда вышел спектакль «Амадей» – художника и меня обвиняли в «изобилизме», чрезмерности, говорили – слишком много вещей на сцене и вообще слишком много всего. Но никто, глядя на фотографию, к примеру, Шеннбрунского дворца, не скажет о вычурности, чрезмерности… Потому что это стиль барокко-рококо. И он не может быть театрально воспроизведен скупо и аскетично.

Именно «перебор», который так раздражает кого-то в «Амадее», был мне необходим в образной структуре спектакля. Конечно, я понимал, что это непривычное глазу сегодняшнего зала барокко-рококо своей вычурной предметностью может надоесть современному зрителю, поэтому совсем не случайно организовал своеобразные ритмические изоперебои в процессе зрелища. Сцена на втором плане иногда оказывалась совершенно голой, лишенной света. Создавалась этакая предадовая атмосфера. Из глубины, из небытия, из черного провала – возникал первый выход-выезд Сальери (ведь весь спектакль решен как «театр Сальери»). Туда же в финале утаскивали труп Моцарта. Там же пропадал в агонии своей славы его убийца. Так были созданы две взаимодействующие сферы, контрастные друг другу, – передний бытовой план и адская пропасть. А она в свою очередь соединялась с поэзией то падающей, то – взлетающей шторы, – с системой изысканных занавесей, отделявших первый план от второго. Бытовой же передний план состоял из интерьера, где клавесин, вазы с цветами, кресла и столики переставлялись лакеями исходя из потребностей мизансцен.

Адская пропасть задумывалась как поэтическая изо-система спектакля – с фантастическими превращениями, мистикой

воспоминаний о дворце, о театре, о парке и т. д. Почти калейдоскопическая смена мест действия… Но есть глобальное изобразительное решение спектакля, а есть такие детали, которые режиссер обязан сам извлечь из того, что предлагает художник, – это обыгрыш декораций, предметного мира. Скажем, кием Моцарт поддевает туфельку своей жены как доказательство ее виновности.

Как режиссер я в процессе постановки постоянно нацелен на такую организацию вещественного мира на сцене. Например, в той же сцене ревнующий Моцарт наступает на валяющийся на полу камзол, и Ветерок никак не может выдернуть его из-под ноги композитора… Мелочь? Но как она дорога для меня! Как, оказывается, необходима исполнителю роли Моцарта! Как нужна в качестве «точки» в решении эпизода! Здесь я попытался действенно выразить конфликт Моцарта и Ветерка, выявить психологическую подоплеку их отношений.

В. К.: Отвечая на мой первый вопрос, Вы заговорили о вкусе, полемизируя с оппонентами «Амадея». Между тем, как известно, о вкусах не спорят…

М. Р.: Я понимаю, что неосторожно коснулся действительно всегда весьма спорной темы. Однако не следует забывать, что понятие вкуса у нас частенько используется в качестве этакой дубинки, размахивая которой, можно прослыть непобедимым. Как часто обвинения в безвкусице принадлежат совершенно безвкусным людям и как часто подлинные новаторы поначалу обвинялись прежде всего в недостатке вкуса.

Пример тому сам Моцарт, чей камзол кажется Сальери кричащим, поведение – грубым и пошлым, а музыка – лишенной должной гармонии и высоты духа. Искусство проверяется нами часто не жизнью, а нашими же (иногда сальериевскими, что греха таить!) представлениями об искусстве. Между тем искусство лишь в миллиардной дольке выражает Жизнь, которая, несомненно, шире и многообразнее любой попытки ее воссоздать. Надо с горечью признать, что все творения гениев мира, вместе взятые, – как бы высоки и глубоки они ни были – уступают единичной человеческой Жизни, которая вообще-то на самом деле непередаваема и уникальна. Можно только приблизиться к правде, выявив ее суть. Но это никогда не будет вся правда, вся жизнь. Жизнь и искусство не тавтологичны. И радость общения с произведениями искусства в том и состоит, что мы всегда домысливаем и довоображаем ту жизнь, которую в своих образах доносит до нас искусство.

В. К.: В сложной системе театрального зрелища на равных (или почти на равных) взаимодействуют мастера многих

профессий, объединенных художественной волей режиссера. Какое место в этой системе взаимодействий Вы отводите сценографу? Как складываются его отношения с режиссером – в идеале, на практике? Что ждете Вы от художника как соавтора спектакля?

М. Р.: В живом театре декорация как бы вырастает и «прочитывается» вместе с сюжетом и поведением персонажей в этом сюжете, раскрывая смысл во многих его значениях, даруя разгадку театрального иносказания. Если же иносказания нет, театр теряет образность, выглядит примитивным, погрязшим в знаковых указаниях места действия и минуты времени. Поэзия театра оказывается под угрозой, он делается прямым этнографическим актом, перенасыщенным пустой информацией, которая не трогает сердце и не будит мысль. Неисчерпаемость театрального образа строится на осмысленном вариативном «обыгрыше» декораций и предметов на сцене, она организуется художником в содружестве с режиссером, мечтающим о непрямых изображениях. Отсюда – интерес к завуалированности и даже контрапункту как средству самозащиты от голой идеи, расчет на многомерное раскрытие связей рациональных и иррациональных, в большинстве случаев осознанных частично, а не полностью, ибо тайна, движущая зрительское восприятие, может быть раскрыта лишь к финалу спектакля, при этом каждым зрителем по-разному… Ведь Автор томится своим искусством, чтобы быть понятым, но отсюда вовсе не вытекает, что, когда премьера состоялась, себя он понимает лучше, чем зритель. Это, конечно, не значит, что загадки надо придумывать без ответов. Вся кропотливая мука труда художника и режиссера как раз нацелена на то, чтобы в конце концов созданный и эстетизированный ими «второй мир» был прочитан так, как им хочется. Это возможно лишь тогда, когда сознания творцов и зрителей приходят в чудодейственное соприкосновение. Понимание себя и жизни становится общим, а это и составляет в конце концов праздник театра. Поэтика, не испорченная дидактикой, формирует образ.

Таким образом, вещь на сцене или вся декорация должны войти в единство с тем загадочным пространственно-временным миром, который таит в себе пьеса, и стать непререкаемой основой для сценической реализации ее версии. Идейная суть каждого мига игрового существования персонажей во многом зависит от того, насколько верно или, лучше сказать, достоверно окажется воспроизведенным этот иллюзорный мир.

Но почему тогда бывает так: декорация хороша, а между тем спектакль плох? Задавшись этим жутким вопросом, режиссер обычно думает, что выбрал не того художника, а тем временем

художник горюет, что режиссер ничего не понял в его предложении и потому в будущем надо остеречься от совместной с ним работы. Между тем и тот и другой просто не делали одного дела: строительство «второго мира» требует обоюдного авторства в организации всех элементов представления, находящихся как во внеразумных, так и в осознанных связях.

Тут-то и возникает главная проблема – проблема авторского сотрудничества, требующая взаимной веры.

Идиллическое поддакивание друг другу, конечно, не плодотворно. Однако иметь «своего» художника – мечта всякого режиссера.

Однажды меня пригласили ставить пьесу в один солидный академический театр. Я позвал для совместной работы Эдуарда Кочергина, который сделал блистательный макет. Руководитель театра говорит ему: «Рад, что Вы у нас будете работать». «Не знаю, не знаю, будете ли Вы действительно рады», – отвечает Кочергин. Руководитель опешил. «О Вас же говорят, что Вы в макет любите рукой лазить!»

Для меня этот, не лишенный комичности, диалог показателен, он заставляет подумать об этике отношений между художником и режиссером. И эта этика требует, чтобы с момента появления макета режиссер и художник имели бы приемлемое творческое согласие. До этого могут быть споры, конфликты, борьба. Макет же – выражение единомыслия.

Другая проблема. Часто сценограф, озабоченный тем, чтобы сцена «хорошо выглядела», не простраивает вместе с режиссером каждый эпизод пьесы в своей декорации, а дает ее в готовом виде: «Я сделал свое дело. Теперь ты делай свое». Сфера спектакля выражается в чувственных и рациональных значениях. От режиссера зависит, какие значения выдвигаются на первый план каждый миг непрерывного сценического акта. Выявление той или другой направленности происходит как бы само собой, но можно разобраться, насколько необходима в данный момент именно эта форма и почему организован именно этот элемент. Зритель имеет перед собой движущуюся картинку, в которой все в конце концов может быть объяснимым. А то, что необъяснимо, – свидетельство слабости режиссерского мышления…

Сочинение спектакля начинается с Художника и кончается им. Литература просит адекватности в театральных изорешениях, но наивно думать, что эта адекватность будет получена полностью. Как бы точен ни был художник в своем предложении мира, организованного на сцене, надо всегда помнить, что этот мир есть лишь версия литературного образа, проявляющегося в видимых картинах. Изобразительная форма театра не есть

тождество авторскому тексту. Нужда в совпадении стилистических и смысловых фактур заботит режиссера, однако когда текст и «изо» дублируют друг друга, искусство почему-то пропадает, остается впечатление иллюстративности. Задача режиссера – требовать от художника не совпадения, а единения. А единение может быть достигнуто и через контрапункт.

Меня раздражает абсурд штампов, применяемых к иллюстративному обозначению авторского мира. Отсутствие режиссерского «подсказа» художнику делает его самостийным выразителем отдельно существующей декорации – театр как структура оказывается разбит на составляющие, целостный образ не воспринимается как целостный, а «по частям» в хорошем театре ничего не должно быть!

В. К.: Значит, Вы считаете, что сценограф в театре должен быть немного режиссером, как бы соучастником постановочной работы?

М. Р.: Да, это очень важная проблема: художник должен давать возможность для конкретного воплощения постановочных идей режиссера, иными словами – «подсказывать» мизансцены. Без этого сама по себе прекрасная декорация – для театра, для режиссера часто бессмысленна, для актера – нередко ущербна… Бывает, актеру в такой декорации просто-напросто не на что опереться, не к чему прислониться, невозможно жить и выполнять необходимые действия. Такая декорация высушивает зрелище, обрекает актера на перемещения, часто не оправданные, фальшивые…

Режиссер, конечно, ищет выход из положения. Что-нибудь непременно придумывает. Например, говорит: «Я все сделаю статуарно!» Но зачем нужна эта вынужденная статуарность? Статуарность – великий театральный прием, но очень важно, чтобы она возникла тогда, когда ее требует насыщенное страстями действие… Она должна быть для актера поэтическим приемом, а не вынужденным бездействием, спровоцированным художником. Поэтика в этом последнем случае становится вычурной, надуманной, лживой… Ошибка? О да, во всяком случае такой театр мне противен.

В. К.: В Вашей творческой биографии есть замечательный пример уникального содружества режиссера и художника. Пример, подтверждающий Вашу мысль о режиссерской жажде иметь своего художника. Вероятно, для Вас таковой является Алла Коженкова, с которой Вы вместе поставили «Бедную Лизу» в БДТ, «Отец и сын», «Мать», «Амадей» во МХАТе, «Орфей и Эвридику» на эстраде и пр. Чем Вас привлекает работа с Аллой Коженковой и ее сценографический театр?..

М. Р.: С Аллой Коженковой я познакомился в троллейбусе. Это было в Ленинграде – дай бог памяти! – в 1964 году. Троллейбус ехал по Невскому проспекту. Дело было к вечеру, и народу было – не протолкнуться. И вдруг я услышал в этой давке возглас: «Ой! Это же Марк Розовский! Я же вас ищу! Мне нужна Ваша пьеса „Целый вечер как проклятые“. Я был несколько смущен и самой непосредственностью обращения, и некоторой его агрессивностью. Протиснувшись к выходу и оборвав по пути пару пуговиц, я увидел перед собой удивительно не соответствующее каким-либо стандартам красоты и при этом совершенно прекрасное лицо…

Помнится, я потом подумал – почему оно прекрасно? А ответ был прост – потому что оно чрезвычайно живое… Всякий раз, когда я общаюсь с Аллой Коженковой, я думаю, что природа очень мудро поступила с человеком, выбирающим профессию творца, профессию художника, неразделимо лепя внешний облик и внутренний дух личности.

Алла Коженкова, с которой мне впоследствии пришлось несколько раз делать совместные спектакли, всегда творила и от своего имени, и от имени режиссера – живой театр. По-моему, известные стихи Николая Заболоцкого о том, «что есть красота», словно посвящены не только самой личности Аллы Коженковой, но и как бы всему ее творчеству. Мне всегда казалось, что, будучи профессионалом до мозга костей (одна из лучших учениц Бруни!), Алла при этом, приступая к работе, никогда сама точно не знает, чего она хочет. Ее рука столь же уверенна, сколь и импульсивна. Точный расчет и точное попадание у Аллы Коженковой неоднократно возникали на моих глазах, как это ни парадоксально, я бы сказал, из ее художнического авантюризма. Другими словами, она совершенно свободна в своем творческом изъявлении, не закована профессиональными навыками, и с ней мне как режиссеру легко, приятно и увлекательно лететь в пропасть с надеждой оказаться где-то на седьмом небе…

Легкость ее сценографической манеры – никогда не обманчива. Это действительно легкость! Но в основании этой легкости – и в этом вся штука! – большая культура: живописная, знание истории, теории и практики создания костюма, отличные навыки работы с мастерскими. Верное ощущение всех визуальных потенциалов, которые сцена как таковая хранит как тайну. Раскрытие этих тайн у Аллы Коженковой идет преимущественно через осознание театра как второго мира, возникающего в нашей жизни как мир-фантазия, мир-иллюзия, как декорированный миф…

Конечно, ей ближе костюмные пьесы народно-балаганные

действа, балетно-оперные и эстрадно-мюзик-холльные представления. Но это вовсе не значит, что она будет беспомощна в своем сценографическом труде над пьесой сугубо бытовой. Даже наоборот – когда все ее уже испытанные достоинства окажутся в определенных случаях ненужными, я уверен: Алла Коженкова докажет, что она Мастер и того театра, который якобы ей чужд и противопоказан. К примеру, ее работа над «Вдовьим пароходом» с режиссером Г. Яновской как раз подтвердила то, что я сейчас о ней говорю.

Алла Коженкова принадлежит к тем художникам, которые и хорошо рисуют, и отлично знают производство, умеют в трудных условиях довести постановочную идею до убедительного формовыражения на премьере. Сегодня это весьма ценное качество художника! С Аллой Коженковой мне интересно работать еще и потому, что она непредсказуема. Некоторая взбалмошность ее характера, конечно, иногда нервирует и заставляет режиссера проявлять постоянную бдительность в осуществлении контроля за всеми ее действиями. Однако смею думать, что настоящий художник как раз и должен быть таким. Если он – тусклый собеседник, скучный человек, то и в живом театре ему делать нечего…

Алла Коженкова прелестна своей непосредственностью и распахнутостью к любым сумасшедшим идеям в театре. Именно потому-то лично мне работать с ней невероятно интересно.

В. К.: Одним из Ваших совместных опытов была постановка на сцене МХАТа Вашей собственной версии пьесы Карела Чапека «Мать». Расскажите, пожалуйста, о замысле спектакля, получившего новое название «Мать обвиняет». Чем он определяется? Почему пьеса испытала такие метаморфозы? Любопытно и другое. Поставленный Вами спектакль решен в жанре монотеатра, природа которого отлична от обычного театрального зрелища. Отразилось ли это как-нибудь на сценографическом решении «Матери»?

М. Р.: Когда я ставил «Мать обвиняет», сначала пошел ложным путем. Но он заключался совсем не в том, что я переделал «многонаселенную» пьесу К. Чапека в монолог матери. В пьесе разворачивается сюжет, в котором мать теряет мужа, всех своих детей. Ветры и бури истории проходят как бы сквозь жизнь ее семьи. Этот сюжет в новой сценической версии остался, но я изменил саму ситуацию. Вся эта история случилась когда-то, как бы за пределами спектакля. И мать, оставшись одна, открывает шкатулку, стоящую на столе, – и извлекает оттуда мячик, игрушку-пищалку, перебирает другие предметы, хранящиеся в ней. Тут-то и нахлынули воспоминания. И эти воспоминания

матери, и предъявляемый ею счет к миру, к истории, ее непонимание происшедшего и спор с погибшими – становятся основой новой драматургии. В таком варианте эта роль подается как бы крупным планом. Здесь убрано все, что мешает воспринимать основной смысл сюжета. Остается самое главное. На него как бы направлено увеличительное стекло, дающее под солнцем, как известно, вспышку огня. Сам театральный акт сродни такой вспышке…

Монолог матери, очищенный от посторонних линий, укрупняет образ и смысл самой пьесы. Мать и рассуждает, и обвиняет, и плачет… В таком «моноспектаклевом» варианте сам предметный мир стал действенным, стал основой изобразительного решения, целиком и полностью соединился с новым драматургическим поворотом.

Моя ошибка заключалась в том, что первоначально я «выстроил» на сцене комнату. Здесь мать и вспоминала свою жизнь… И ее сконцентрированная в новом варианте трагедия как-то тонула в бытовой обстановке, стушевывалась. Так я понял, что ничего этого не надо. Нужна этакая «концертность» исполнения, подчеркивающая своей условностью подлинность страстей. Так, скупость, лаконизм – не разрушали, а укрупняли трагедию. В бытовом варианте спектакль не действовал так сильно, как сейчас.

Но зато внутри этого приема – условного, концертного – надо было выстроить очень напряженную и более мощную игру с вещами, которые на пустой сцене тоже оказались сценически более укрупненными и выразительными.

Так, мячик, оказавшийся в руках матери во время ее воспоминаний о погибшем сыне-летчике, вдруг начинает вызывать страшную в своем трагикомизме ассоциацию с головой, рождая очень острую ответную эмоцию зрителя.

Простое закрывание крышки шкатулки и поглаживание ее в момент рассказа о похоронах – дает иллюзию того, что это происходит у крышки гроба. Но чтобы это было действенным, крышка шкатулки должна закрываться очень медленно и обязательно со стуком.

Так ритм, звук, организованное контрапунктно слову движение дает чувственное ощущение, вызывает в театре гораздо более сильную эмоцию, чем простой сценический показ. Иногда вещный мир был организован еще более образно и символично. На шахматной доске осталась неоконченная партия, игранная когда-то детьми, один из которых стал фашистом, а другой коммунистом, с этой доски мать, предъявляя счет фашисту Корнелю за убийство своего брата коммуниста Петра, смахивает

все фигурки. Шахматные фигурки становятся олицетворением марионеточности того мира, в котором жил Корнель, вызывают чувственный образ неценности его жизни и смерти. И вся эта своеобразная театральная форма входит в контрастный контакт со словом, и тогда, надеюсь, возникает очень действенный для восприятия образ…

Так самая обычная работа с вещью становится сильным приемом, требующим абсолютной точности и выверенности. Писк игрушки (ее мать как бы случайно прижимает к себе в момент рассказа о сыне-враче, который уехал лечить прокаженных и погиб) передает, опять же чувственно, целую судьбу. Когда однажды актриса на репетиции взяла игрушку, которая не пищала, – пропало ощущение боли, сочувствия… И я вынужден был попросить актрису вернуть игрушку-пищалку: все дело было не в действии как таковом (прижимание игрушки), но в сочетании его со звуком. Так пронзительный лиризм, мне кажется, возникал из как бы случайного, незаметного и малозначащего элемента, оказавшегося в общей структуре спектакля чрезвычайно значащим. Стоит лишиться какого-нибудь элемента – как рушится вся постройка. Театральный образ возникает лишь на точнейшем и тончайшем соответствии всех элементов, тщательно синтезированных. Предметно-изобразительный мир входит в действенное режиссерское решение, он тщательно освоен постановщиком, а не просто соприсутствует в режиссуре.

Очень важен в изобразительном решении театрального зрелища прием отказа. Этот прием идет еще от эстетических поисков Всеволода Мейерхольда, который им очень умело пользовался. Когда на сцене ничего нет, когда над всем властвует пустое пространство и вдруг из этого «ничего» возникает предметный мир, это очень впечатляет. Поэтому, когда мать стала извлекать из шкатулки свои реликвии, этого оказалось предостаточно для того, чтобы убедить зрителя в подлинности страстей. Воспоминания повлекли за собой сумятицу чувств, родилась боль, возникло почти истерическое состояние, которое сама мать старалась преодолеть.

Здесь я для усиления изобразительного решения применил прием «светового вздоха», если можно так выразиться. В момент, когда мать переполняют чувства, когда она наиболее взволнована – возникает своеобразный световой взрыв. На полуосвещенной сцене возникает гораздо больше света, а потом его тут же (с замедлением) убирают – и это дает очень эмоциональное восприятие сцены.

Но неправильно было бы абсолютизировать какое-либо одно

сценическое решение. Иногда театр – наоборот – силен полным отказом от какой бы то ни было световой игры, когда действие идет при абсолютно белом свете, без затемнений, без мистичности, таинственности. Актеры доводят себя до очень болевых ощущений и заражают ими зрителей при неизменном световом решении, которое иногда тоже может быть очень действенным. Я не сравниваю эти методы, эти разные приемы световой изобразительности. Важнейшим и решающим может оказаться любой. В театре хороши все приемы, если они вызывают максимальное сопереживание зрителя.

В. К.: Вам принадлежит немало театральных открытий (к которым относится, кстати, и решение пьесы К. Чапека «Мать»), среди них едва ли не самое дерзкое – первое сценическое прочтение в нашей стране прозы выдающегося писателя XX века Франца Кафки. Поставленная Вами Ваша же пьеса «Отец и сын» (по «Письму к отцу» и некоторым мотивам новеллы «Приговор» Кафки), премьера которой состоялась во МХАТе несколько лет назад, вызвала большой резонанс. Расскажите, пожалуйста, о замысле пьесы и о связи замысла со сценографическим решением спектакля.

М. Р.: Пьеса эта – дуэт-поединок отца и сына. И как во всяком поединке – в нем выражены полярные мировоззрения. Только в этом случае возникает драматизм, и конфликтные позиции становятся наиболее выделенными.

Отец – олицетворение всех жизнестойких форм. Будучи лавочником по профессии, он остается лавочником и по сознанию. Для него собственный дом и есть место хранения своего «Я». Для него та жизнь, которой он реально живет, и есть олицетворение всей полноты жизни. Это реалист во всех своих житейских решениях. Житейское в его сознании подменяет жизненное. Его реальность – это то, что он видит, что он осязает, что является конкретным и явным в его осознании мира.

В противовес ему сын свою духовную жизнь считает главным в бытии. Сфера духа для него – и есть сама жизнь. Мир реальный отступает под напором его воображения, опрокидывается в его воображении. Сын сам творит эту жизнь как главную для себя. Он художник. В отличие от лавочника, для него реальностью является не только то, с чем он конкретно соприкасается, но и все то, что возникает как плод его фантазии, как нечто, существующее за пределами осязаемого мира. Если такой человек творит образ мира, в котором он живет, то для него грань между реальностью и нереальностью весьма условна. И то, что так ясно лавочнику, вызывает вопросы у художника. То, что всем понятно, для него таинственно. То, что для всех правомерно, законно, для

него как раз зыбко, мистично.

Судьба такого творца именно потому оказывается трагичной, что, вступая во взаимодействие с жизненными реалиями, он как бы теряет голову. Он обнаруживает свою беззащитность, он действует нелогично. И тут его подстерегает беда. Такого рода способ существования делает жизнь человека невыносимой, ибо количество опасностей извне растет. И мир становится врагом творца…

Миры Франца Кафки поверяются жизнью. И, как выяснилось, история дала печальные и трагические картины, о появлении которых Кафка своим творчеством предупреждал человечество…

Фашизм есть мировоззрение, противостоящее человеку, убивающее человеческую личность, выдвинувшее философию тотального уничтожения личности как свое кредо. Человеконенавистничество, шовинизм, нарушение законов и этических принципов, выработанных веками, историей, фашизм возвел в средство своей государственной политики, строившейся как насилие над человеком.

В Германии фашизм прежде всего опирался на бюргера, на лавочника. И Кафка в своем творчестве, конечно же, блистательно обнажил все эти явления, зарождавшиеся еще в первой четверти XX века.

Проблема вины, которая является одной из стержневых для Кафки, есть в конечном счете проблема сохранения человеческого в человеке. Стыд и совесть человеком не должны быть потеряны. Его одиночество есть вынужденная форма самозащиты человеческой личности перед лицом надвигающейся мировой катастрофы. Подобного рода темы в русской культуре разрабатывали и Гоголь, и Тургенев, и Достоевский, и Толстой, и Чехов. И в этом смысле темы Кафки близки к основополагающим темам русской культуры. Человек – и сверхчеловек, человек – жертва – и человек-хищник, человек униженный и оскорбленный – и человек унижающий и оскорбляющий. Говоря о близости к гуманистическим традициям русской литературы, вообще культуры, мы не должны забывать и о гуманизме Гёте, Гофмана, Шиллера, Т. Манна, художников немецкоязычных, из которых также произошел кафкианский литературный массив.

Фашистские концлагеря доказали нам, что палачом может работать вполне соответствующий житейским нормам поведения, вполне дисциплинированный обыватель. Сделав свое чудовищное «дело», он возвращается в семью, к детям, к жене и прекрасно себя чувствует за вечерним чаем при зажженных свечах, в уютном кресле возле камина. Кафка сумел распознать такого рода будущего изверга и воплотить его в своем творчестве.

Эти общие рассуждения о Кафке должны были найти основание и в игре актеров, и в художественном оформлении спектакля.

В спектакле были не Кафка и его отец, а образ отца и образ Кафки. Я ни в коем случае не делал чисто биографического произведения. Хотя, как известно, «Письмо к отцу» являет собой произведение именно этого жанра. Оно, как известно, не было предназначено для печати, как и многое из того, что он написал.

Прежде всего я отказался от какой-либо музыки в постановке, ибо моей целью было идти через актеров и только через актеров. Кстати, роль отца была последней театральной работой Андрея Алексеевича Попова. Сына сыграл молодой Вячеслав Жолобов.

Перед художником Аллой Коженковой была поставлена задача сделать декорацию очень натуральной, достоверной – дом отца, квартира отца… И при этом она должна была давать возможность для театральных смещений, воспоминаний, которые возникали по ходу пьесы у самих персонажей. В эти моменты начинало работать своеобразно подсвеченное окно, в котором дневной свет вдруг превращался в лунный. И покачивающаяся за окном какая-то ветка давала странную тень и создавала особый чувственный ритм в одной из сцен воспоминаний.

Была и такая выразительная деталь: в сугубо реальном интерьере мы поместили рамки семейных фотографий, которые были развешаны по стенам. Пустые рамки – без фотографий. И эти проемы, эти пустоты на стене тоже несли свой образно-метафорический смысл. Другой важной деталью, характерной для образности спектакля, стало пальто, в котором пришел к отцу сын. Он пришел решить для себя очень важный вопрос: посоветоваться с отцом, жениться ему или нет. Но пришел как бы мимоходом. И чтобы подчеркнуть это, я попросил Жолобова не снимать пальто, хотя действие происходит в комнате. Может быть, с точки зрения чисто житейской, – это неверно. Но с точки зрения театральной, это пальто стало своеобразным символом различий в духовных мирах отца и сына.

Самые большие трудности возникли в финале, когда отец из реального действующего лица как бы перетекал в некий персонаж, творимый сыном на глазах зрительного зала, и это превращение реальности в ирреальность надо было подкрепить, решить театральными средствами. Сцена погружалась в полутьму, и только свет камина ложился на лицо Андрея Алексеевича Попова, когда он произносил заключительный монолог отца. Такой эффект прямого театрального романтизма сообщал сцене зловещую театральность и был несколько сказочным, фантастичным. Но именно это мне и надо было,

потому что я высоко ценю, если так можно выразиться, наивные театральные средства.

В. К.: Среди многих Ваших театральных идей – наибольший успех выпал на долю инсценировки повести Льва Толстого «Холстомер». Ваша пьеса по ней была поставлена Вами в БДТ (вместе с Г. Товстоноговым) и в Рижском театре русской драмы. Спектакли решены разными сценографамн (в БДТ – Э. Кочергин, в Риге – Т. Швец), причем едва ли не противоположными образными ходами. Чем вызвана эта разница? Как соотносятся обе трактовки с Вашей концепцией повести Л. Толстого?

М. Р.: С Кочергиным мы ставили задачу повысить чувственную сторону спектакля. Толстой ставил в «Холстомере» проблему, как сохранить человеческое в человеке… И главным носителем этой идеи является – лошадь. Это основной парадокс и центральная метафора этой повести, философского мышления Льва Николаевича.

Когда я высказал Кочергину свои соображения о зрительном облике спектакля, художник сразу же, мгновенно, за обедом в ВТО, буквально между первым и вторым – придумал основные «сооружения» для спектакля – столбы и конюшни. Его талант проявился, например, и в том, как он решил использовать мешковину. Меня сначала испугало и насторожило его намерение – ведь она стала тогда уже общим местом: уже и Шекспир решался в мешковине, и Брехт, а теперь еще – и Толстой. Но Кочергин своим смелым переосмыслением уже банальной фактуры развеял все мои сомнения. Он придумал, как можно передать ощущение боли, – на этой мешковине он изобразил некие «наплывы», которые дают ассоциацию с нарывами, возникающими на лошадиных крупах, дают ощущение больной телесности. Художник искал здесь соединение образа с миросознанием Толстого, которое, по-моему, сценографически очень точно выражено.

С этим спектаклем связан один урок, который я получил от актера. Я придумал бабочку – олицетворение рождения, природности, пантеизма толстовского мира. Эту бабочку мне хотелось увидеть на сцене в момент смерти Холстомера. Мне хотелось, чтоб она сама летала. Идея бабочки принадлежала мне, а как ею управлять, придумал сам артист. Евгений Лебедев, игравший Холстомера, сказал: «Я буду сам управлять ею». Эта идея переводила чисто умозрительно-изобразительную деталь в действенную мизансцену. И не противоречила условности самого зрелища, наоборот, подчеркивала его. В принципе такие вещи режиссер должен придумывать сам и предлагать их актеру. Я приоткрываю сейчас некоторые тайны возникновения образа в

театре, думается, небезразличные для читателя. Иногда такое рождение возникает случайно и непредсказуемо. Например, когда я вчитывался в текст Толстого, мне захотелось передать словесные ощущения, возникшие у меня от слов «свежевать» и «драч». Они действовали на меня очень чувственной своей звукоречью и эзотерической жестокостью. И мне хотелось найти этому аналогию в театральном выражении. Мне хотелось применить прием, подобный которому я уже применял в «Бедной Лизе». Там в момент, когда Лиза теряла свою невинность, вдруг взламывалась декорация и на задней стенке возникало много ангелочков, дававших чувственный, иронический и трагический эффект. Иронический потому, что это было наваждение, тем более что оно сопровождается словами Леонида: «Заблуждение прошло в одну минуту». Сверкание света давало ощущение чудовищности происходящего и крайней эмоциональной напряженности.

Мне представлялось, что то же должно быть в «Холстомере». Мне хотелось, чтобы в сцене убийства лошади произошло бы вспарывание болячек, изображенных на холсте, и чтобы в образовавшихся дырах метались бы бабочки. И «цветомяса» на заднике захотелось мне.

Но Кочергин сказал: «Ничего этого не надо. Все это лишнее. Надо дать на сцене цыганские платки, и они соединятся с цыганским оркестром, который играет в спектакле. Это даст ощущение „цветомяса“.

И он был абсолютно прав. На то художники и мастера своего дела, чтобы услышать режиссера, уточнить и развить его предложение. И режиссер должен доверять мастерству и вкусу художника, как, впрочем, и художник – режиссеру. Поиски образа совместны, но художник всегда чуток впереди…

В спектаклях в Риге стенографическое решение было абсолютно другим. Я намеренно уходил как можно дальше от кочергинской декорации. Хотя считал, что суть должна быть сохранена, и вот – вместо серой бесцветности решил вместе с художником Татьяной Швец сделать ярко цветовой вариант сценической интерпретации «Холстомера». На сцене было воссоздано языческое яркое солнце, к которому был приделан божок, соединенный с конюшенным манежем. Среди действия это солнце неожиданно раскладывалось. Здесь же придуман был специальный свет. Старое сухое дерево с пробивающейся сквозь него травой олицетворяло старческую плоть Холстомера, в которой жила живая молодая душа. На первом плане была настоящая трава и лужа с настоящей водой, что давало на сцене ощущение природности. Когда Холстомер приникает к этой луже

– возникает ощущение абсолютной правды. И натурализм декорации смыкается с натурализмом Толстого, с тем пантеистическим натурализмом, который является основой реализма поэтического. Кстати, уверен, что в метафоре (образ травинки, пробивающейся сквозь бревно) – нет ничего надуманного или придуманного за Толстого. Это соответствует мощному философскому метафорическому мышлению писателя. Ведь «Холстомер» кончается тем, что мясо старой лошади съедает волчонок, его плоть перешла в другую живую, молодую плоть, дав ей дополнительные живительные соки. А плоть Серпуховского сгнила, ничего и никому не дав… Канув, Все это, на мой взгляд, очень точно и образно передает сценография, придуманная Татьяной Швец…

В. К.: Мы много сегодня говорили о стенографическом решении сценического пространства, и лишь вскользь, меж делом, о населяющих его вещах, о жизни их на сцене. Между тем даже Ваш комментарий к спектаклю «Мать обвиняет», например, раскрывает значение вещей как важных действующих лиц в структуре спектакля… Хотелось бы услышать Ваше более развернутое мнение об этом… Как осваивается предметный мир в Вашей режиссерской поэтике? Является ли предмет точкой пересечения стенографических и режиссерских идей?..

М. Р.: На мой взгляд, очень важно, чтобы режиссер умел и стремился переосмыслить «вещественные» предложения сценографа. Он должен уметь выстроить свой сюжет, свою жизнь – для каждой вещи, вынесенной в сценическое пространство. Я люблю эту работу. Так, в спектакле студии «У Никитских ворот» – «Бедная Лиза» (по повести Н. Карамзина) – многочисленные метаморфозы и превращения испытывают пяльцы, книга, ландыш… Пяльцы потом превращаются в колеса кареты. И этот комический трюк способствует накалу трагедии.

А на игре с книгой построена очень существенная линия драматургии спектакля. С книгой, которая называется… «Бедная Лиза»! Сцена, когда Эраст берет ее по просьбе Лизы из рук Леонида и узнает из нее, что Лизу постигло несчастье – сватовство нелюбимого человека – не просто эффект. Этот эпизод несет сразу много смысловых действенно-психологических нагрузок. Через книгу подчеркивается конфликтность отношений Эраста и Леонида; тот факт, что Лиза держит ее перевернутой, выдает неграмотность героини. Реакция на написанное в книге характеризует эгоцентричность Эраста, проявляющего бестактное любопытство: а что дальше? чем все это кончится? Само наличие книги о Лизе в спектакле по этой книге – осуждает действие, делает его стилизационным и ироническим.

Пространство сцены разделено здесь на так называемый Дом Эраста и Хижину Лизы. Во время своей песни об Эрасте Лиза может войти в его Дом, как бы случайно оказаться в мире, где хозяин – дворянин и куда Лиза в бытовом пространстве спектакля, то есть в реальности – никогда не войдет.

В 1985 году в той же студии я поставил спектакль – «Всегда ты будешь». Он посвящен 40-летию Победы над фашистской Германией и сделан по мотивам дневниковых записей Нины Костериной, московской школьницы, а позднее студентки, добровольно ушедшей на фронт, в партизанский отряд и там погибшей…

Меня часто спрашивают, зачем на авансцене этого спектакля лежит стопка настоящих кирпичей, ведь они впрямую в спектакле практически «не играют»… Я не могу доподлинно объяснить – почему я их туда положил. Но интуитивно я чувствовал, что мне это надо. Когда я это сделал, многое на репетициях легче пошло… Появились контрастная игра несовпадающих фактур (условного оформления, паркета и лежащих на нем настоящих кирпичей) и тема разрушения, развалин войны. Натуралистическая несовпадаемость давала на сцене необходимое тревожное настроение. А образ, возникая, дополнялся подлинными гимнастерками фронтовиков, достаточно произвольно развешанными на стульях… Может быть, это выглядит слишком простодушно. Но мне кажется, вот этим простодушием сегодняшний театр как раз и отличается от театра 60-х годов, когда символ был более глубокомысленным и даже философским…

Сегодня, я бы сказал, символ должно лишать пафоса, уводить его от излишних нагрузок, утяжеляющих смысл. Изыск и изящество хорошо бы научиться находить в самых простых, но неожиданных решениях…

В. К.: В этом плане интересно, видимо, обратиться к тщательному опыту, весьма популярному в 70-е годы. Я имею в виду спектакли, которые ставятся и играются в естественных условиях, в пространстве, которое дарует нам природа, являющаяся здесь своеобразным сценографом. Такой спектакль, где режиссер лишь осваивает заданные ему природой вещественно-предметные предложения, становится своего рода хэппенингом. Что Вы думаете об этом жанре?

М. Р.: Приемы хэппенинга, как правило, получают дополнительную силу от случайностей, возникших в процессе игры чисто импровизационно. Радость, которую нам, зрителям, доставляют эти случайности, поистине огромна. Нам начинает казаться, что мы свидетели уникального, неповторимого,

несусветного… Режиссер «планирует» возникновение этих случайностей, но главное не в этом. Главное – рассчитать силу и смысл воздействия случайности заранее, на стадии замысла или репетиций, чтобы образ был выстроен независимо ни от чего, а прочтение образа не оказалось своевольным. Художественная воля постановщика и художника проявляется без «отсебятины» природы, тайна появления которой должна быть не только угадана, но и организована творцами зрелища.

Конечно, профессионализм постановочного решения часто выражается в потребительском отношении к пространству – к примеру, интерьер старинных особняков более подходит к исполнению «Бедной Лизы», нежели, скажем, гараж. Однако тут-то самодовлеющая театральная идея и может раскрыться неожиданно: тавтологичность стиля и образа постановки с интерьером не всегда обеспечивает абсолютную чистоту и правоту театрального решения. Бывают случаи, когда именно парадоксальное разведение и поляризация категорий формы и содержания дают произведению совершенно свежий взгляд, не говоря о новом прочтении. Риск тут безусловно большой, ибо любая театральная концепция требует объяснения, почему тот или иной элемент постановки таков, почему так, а не иначе. Спонтанные решения должны иметь причину, в противном случае мы будем иметь дело с шарлатанством, прикрываемым благородными идеями художественного эксперимента.

Когда мы беремся осознать пространство в контексте пьесы, происходит следующее: то, что было зафиксировано в словесной форме – из диалогов и ремарок, – превращается в то, что есть – в акт театрального действия. Это значит, что Пространство соединимо со Временем, но не адекватно ему. Шекспир возникает каждый раз в новой для себя интерпретации, будучи погруженным в свое время, и вместе с тем волей моей – постановщика – и усилиями актеров переносится в наше сегодня. Постановка спектакля и есть то самое чудо, которое дает эффект смещения человека во времени и пространстве. Условность игры утверждается в безусловном существовании не существующего в новом для него историческом времени и географическом пространстве. Разве это не чудо? Разве это можно понять до конца?!

В. К.: Марк Григорьевич, пришло время поговорить о студии, о студийности, в условиях которой возможны любые эксперименты. Ваш опыт уникально сочетает работу в студийных и в сугубо профессиональных (я бы сказал – академических) условиях. Вы уже обращались к опыту работы очень популярного сегодня театра-студии «У Никитских ворот», открывшейся под

Вашим руководством 27 марта 1983 года. Есть ли, с Вашей точки зрения, принципиальная разница в работе сценографа на студийной и профессиональной сцене?

М. Р.: Мне кажется, что теоретически, говоря в общем плане, отличия никакого нет. Законы, которым следует художник в интерпретации произведений, получающих сценическое воплощение, – всеобщи. Вместе с тем в практике нельзя не признать специфически студийного подхода.

Какой-либо пышный, громоздкий театр студии противопоказан, она исповедует так называемый «бедный театр». Но как ни странно, именно это придает студийным спектаклям свежесть и новизну зрительского восприятия. Студийный подвал, крохотная неудобная сцена по-своему обаятельны, это та среда, которая сама по себе несет театральную атмосферу, уют, взращенный на неустроенности и беспорядке. Богема может и раздражать, но иногда она бывает божественна.

В. К.: Логика развития Ваших режиссерских идей привела Вас, кажется, к попыткам создать своего рода «театр из ничего», в эстетике которого выдержана была, к примеру, читка-игра-импровизация Вашей пьесы «Высокий» (по стихам В. Маяковского). Приход к такому театру – это для Вас случайность или закономерность?

М. Р.: Не знаю… Однако я поймал себя на том, что сегодня мне гораздо интереснее создавать театр в самом буквальном смысле «из ничего», то есть из внетеатральных средств. Создавать театр в любом, даже несценичном пространстве, из подручных – то есть действительно случайно оказавшихся под рукой – средств. Мне кажется, тут может возникнуть театр нового типа, извлекаемый из жизни. В этом случае режиссер сам становится оформителем своего представления – его профессия как бы сливается с профессией сценографа.

Мне кажется, что театр, использующий все самые современные средства сценической техники и машинерии, имеющий в своем распоряжении огромное количество аппаратуры высшего качества, включая всевозможные проекции и полиэкраны, тем не менее находится в более трудном положении, чем театр, который не имеет ничего. Из «ничего» можно создать театр человека, а театр богатый очень часто оказывается духовно нищ.

Возвращаясь к нашему разговору о театре в естественных условиях (что уместно здесь), я вспоминаю, как однажды в Грузии под открытым небом, около развесистого дерева на маленьком холмике, мы, то есть актеры студии «Наш дом», сыграли для друзей пьесу Гоголя. Казалось бы, все было против нас – чужая

природа, солнце, запахи шашлыков, доносящиеся со двора… Какой уж тут Гоголь?! Однако и игра удалась, и успех был заслуженный. Запомнилось это действо на всю жизнь. А почему? Вероятно, несовпадение фактур – пьесы и среды – дало парадоксальный эффект, и тайна театра, возникшего в случайной обстановке, нашла не без риска для себя поразительное раскрытие. Иногда такие формы называются авангардными и противопоставляют их академическому театру. Думается, что сегодня характерно как раз обратное: рьяные «авангардисты» остепенились, а завзятые «академики» стали несколько менее консервативными: все нынче понимают, что серьезность театра проверяется только жизнью. Любой интеллектуализм и технократический обряд сценического действия – ничто, если нет заразительности и глубины проникновения в миры человека. Эта простая истина постоянно испытывается новейшими радикальными экспериментами, удача которых не в собственно сценографии и даже не в режиссерских ухищрениях и находках, а в самом понимании сути человеческих отношений в XX веке и в умении дать их со сцены во всей глубине и оттенках этого понимания.

Масштабность зрелища измеряется не количеством декораций и не толпами массовки, а другими категориями, главная из которых – Правда.

Ложь сегодня частенько преподносится мастерски – и в этом я вижу большую опасность для человека. Зритель теряет ориентиры. Зритель хочет опровергнуть ложь, но у него нет для этого никакой возможности. В этом случае он говорит: «Я не люблю театр. Я не хожу в театр». Кто виноват в таком страшном заключении? Мы или он сам? Скорее, все-таки мы. Ибо не сумели заразить человека Правдой. Ведь в конце концов зрителю безразличны и энтропия авангарда в 70-е годы, и расцвет гиперреализма на сцене в начале 80-х – зрителя интересует суть, «ради чего», а это немало… Игровое пространство заполняется и, будет заполняться, а вот цели этого заполнения всегда будут разными. Означает ли это, что я стал меньше интересоваться формой? Нет, поверьте. Просто иногда стало казаться, что наше дело только тогда чего-то стоит, когда кто-то другой может осознать его ценность.

В. К.: Вокруг современной сценографии не утихают острые споры – спорят о сути, о смысле профессии. Нередко спорящие стороны впадают в крайности. Что Вы думаете о режиссерских амбициях театрального художника, об эволюции этой профессии в последние четверть века и о яростных терминологических спорах (вокруг термина «сценография»)?

М. Р.: Будучи практиком театра, я не искушен в терминологической сутолоке, которую создают, как мне кажется, некоторые критики и специалисты, пишущие на темы сценографии. Мне лично кажется несколько надуманным само противопоставление так называемой действенной сценографии театрально-декорационному искусству, ибо развитие театра есть единый процесс, в котором его составляющие – работа режиссера, актерский труд, музыкальное решение и визуально-изобразительный ряд – находятся в непременном монолите.

Очень условно противопоставление одного театрального языка другому, если считать, что эволюция театрального мышления олицетворяет движение культуры во времени. Вот почему смешно читать, скажем, упреки критика в адрес Михаила Френкеля, написавшего чрезвычайно полезную и насыщенную блестящими театральными идеями книгу «Современная сценография», в том, что автор не упоминает К. Станиславского «и это показательно», ибо, оказывается, Константин Сергеевич Станиславский своим творчеством близок театрально-декорационному искусству и не имеет якобы никакого отношения к сценографии.

Мне кажется, что такого рода противопоставления «оформления места действия» и сценографии самого действия нужны больше участникам дискуссий, чем самим творцам, выходящим на сценическую площадку.

С другой стороны, так называемый «изобразительный режиссер» – опять-таки термин, придуманный критикой, – тоже далеко не всегда оправдывает себя. Художник, подменяющий режиссера, – это плохо. Художник, подминающий режиссера, – это очень плохо. Но хуже всего – это плохой режиссер, позволяющий с собой делать то, что угодно художнику.

Реальная материальная среда заботит и художника, и режиссера. И просто глупо думать, что К. Станиславский находился в полном отрыве от наших современных представлений о театре. Но также нелепо считать, что К. Станиславский был всезнающим пророком всех течений нынешней художественной мысли, что, по-моему, никак не может умалить в нашем сознании образ великого реформатора сцены.

В поисках естественности К. Станиславский шел от жизни, а не от современной ему живописи. Именно таким путем идут и сегодня творцы – и художники, и режиссеры – в своих поисках той же самой Правды.

Я слышал – хотя и не видел, – что один из наших известных театральных художников в порядке эксперимента создал целую серию эскизов, в которых демонстрировалась идея чисто

сценографического театра, то есть театра без режиссера. Что ж?! Эффект состоялся. Но дело все в том, что – театр такого рода состояться не может. Театр без режиссера – нонсенс! Как, впрочем, и театр без художника.

Не забываем ли мы, что при всей бытовой соотнесенности с самой житейски достоверной пьесой, с действительностью – постановка этой пьесы есть доказательство недействительности. Явность чуда, форма игры… В конечном счете, мы все – колдуны и факиры, даже в том случае, когда ставим на сцене самую бытовую вещь.

В. К.: Как бы много мы ни говорили, что-нибудь обязательно остается невысказанным. Марк Григорьевич, о чем я Вас еще не спросил?

М. Р.: Еще об одной терминологической путанице. А именно – о неправильном понимании того, что есть «сценическое пространство». У нас его часто путают с понятием «среды». Но среда есть уже организованное пространство, она функциональна и определена постановочным решением, тогда как пространство как таковое – свободное поле для игры. Таким образом, использование пространства и есть в конечном счете реализация режиссерской идеи. Сцена-коробка и зрительный зал, отделенный от объекта внимания, представляют театр в его обычной традиционной модели, которая зиждется на взаимодействии души и личности зрителя с душой и личностью исполнителя, находящегося на игровой площадке. В этом случае так называемое сопереживание организуется как реакция на самый смысл театрального акта.

Другое дело, если мы сделаем зрителя соучастником действия, – в этом варианте театра сценическое пространство окажется «средой» не только для актеров, но и для зрителей. Оно будет конкретизировано включением в интерьер, но сам этот интерьер получит совершенно новое для себя значение в контексте пьесы. События и миги действия сообщат интерьеру этот контекст, и зритель-соучастник найдет почву для своего сопереживания в живом общении собственного «Я» с образной системой спектакля. Сегодняшний мировой театр полон опытов и опусов как в том, так и в другом направлении, и нельзя сказать, какой способ сценического мышления «лучше» – тот, который предполагает автономность сцены и зала, или тот, который отрицает саму сцену и расширяет пространство игры практически беспредельно. Лично я сегодня скатываюсь к несколько консервативным представлениям, ибо считаю, что мода на отказ от традиционной сцены проходит, не просигнализировав нам о своих выдающихся победах. («Интересно?» – да! но не более, чем

«интересно»!). Попытки создать новое театральное мышление упираются в невозможность практически осуществить те или иные театральные игры в тех или иных антитеатральных пространствах. Отсюда и вывод: давайте работать в канонических формах, которые никогда не захлебнутся, если к ним прикасается художник. А попытки… что ж, пусть они будут и впредь, но что-то не верится, что им в скором времени суждено будет стать не только попытками… К тому же, приглашение зрителя «участвовать», «а не присутствовать» требует особой драматургии, расцвета которой я что-то не замечаю… Вот почему, когда говорят о якобы новом театральном мышлении, связанном с оригинальным размещением зрителя в пространстве «сценозала» (или – «залосцены»), я лично про себя хихикаю и по-старчески ворчу сакраментальное: «А вы, друзья, как ни садитесь…»

Однако новое все же есть. А если его нет, то его следовало бы выдумать. Каким образом? Есть один путь – обратиться к реалиям жизни и всеми доступными средствами сказать правду о человеке. Форма приходит вместе с распознанием смысла. Вероятно, поэтому Правда всегда нова.

1988 г.

Спешите видеть!

Зрелищная природа театра очевидна. В сущности, театр, как мы уже отмечали, есть не что иное, как организованный в некую двигающуюся картину «второй мир», на который мы смотрим из нашего земного «первого мира», волнуемся и получаем наслаждение всякий раз, когда находим связь между обоими.

Взаимодействие мира вымышленного и мира реального рождает в человеке необыкновенное переживание, а это переживание, в свою очередь, превращается с помощью нашего воображения и памяти в так называемый «третий мир» – индивидуальный мир нашей души, мир, который внутри нас живет своей особой, неповторимой, фантастической жизнью.

Игра театра есть игра между этими тремя мирами, поиск соответствий и коммуникаций в этой триаде партнеров. В переплетении глубоко личного, духовного, самого сокровенного с объективным, общественным, материально значимым заключается высокий смысл этого искусства, древнейшего и процветающего. Переливы из одного мира в другой и третий становятся возможны, если грандиозный житейский человеческий опыт находит в театре серьезные основания для своего роста, для своего обогащения и нового, более одухотворенного существования. Или – не находит. Вот несколько тому примеров.

Праздник насилия

Коррида – одно из самых отвратительных зрелищ, видеть которые мне когда-либо приходилось.

Считается, что корриду любят испанцы, потому что они ее придумали.

Да, ее придумали плохие испанцы и поддерживают многие, может быть, даже большинство испанцев, но это ничего не значит, кроме одного: коррида – позор Испании.

Апологеты корриды восхищаются мужеством и красотой – только чего и кого?

Они, апологеты, доказывают нам, что коррида очень театральна, очень зрелищна.

Но это театр – без драматургии, конец известен и предопределен – рано или поздно, с теми или другими нюансами – бык будет заколот. Знатоки радуются этим нюансам, делая вид, что сегодня убийство было более изысканным, чем вчера или только что.

Ну, давайте посмотрим, какой это «театр», разберем его по косточкам.

Во-первых, публика. Она идет на корриду, движимая двумя причинами – от скуки жизни и благодаря своим самым низменным инстинктам – жажде крови (чужой) и жажде смерти (не своей). Публика замещает свою трусость псевдосмелостью тех, кто на ее глазах многократно прольет кровь и совершит этакое а-ля – ритуальное убийство.

Считается, что коррида доказывает нам превосходство слабого над сильным, то есть человека над быком. Смотрите, мол, каков бык – он и с рогами, и с копытами, он и весит во много раз больше, и злости в нем, ярости – во всяком случае поначалу – якобы хоть отбавляй!.. И вот, человек, вставший против быка, оказывается сильнее – слава и честь такому человеку. Тореадор – глянцевый красавец, помесь ожившего манекена с витрины супермаркета и балетного мужлана – имитатора страстей.

Да только все это мерзость. Коллективное убийство живого существа, да еще с продажей билетиков в отелях туристам – вроде распространения билетов в наших домах отдыха и санаториях. На корридах делаются большие деньги – и это основополагающая причина того, что зрелище кровопролития поддерживается из века в век. А ведь испанцы – народ верующий. Сколько же в нем христопродавцев, которые вчера осенили себя знамением, а сегодня пошли на этот праздник публичного кровопускания.

Кстати, многие смотрят вяло. Им обрыдла всегда одна и та же

схема уничтожения живого существа и вся эта давным-давно раз и навсегда стандартизированная символятина. Пошлость очевидна и тем привлекательна для черни.

Ну, сначала на арену выбежит бык. Чтоб он был резв и яр, еще в тесном загоне, как раз перед тем, как отворить ему воротца, в хребет бедному животному – сверху с гарантированно безопасной высоты – будет всажен флажок – ленточка – это старт убийства: бык, беги, музыка, звучи, публика, встречай – вроде сейчас все начнется, ан-нет, уже началось – первая капля крови пролита!

А дальше – уже не капли, а фонтаны жестокосердия, пижонство красующегося перед публикой палача, гадкий праздник насилия…

Новая программа Марселя Марсо

Пересказывать пантомиму – все равно, что попытаться передать живопись по фототелеграфу. И все-таки…

…Человек попадает в клетку. Он мечется в ее стенах, лихорадочно поверяя свою несвободу. Наконец находит маленькое оконце. Просовывает руку через решетку. Рука – на воле. Но только рука. А сам человек – в заточении, за стеной. Он молод, этот человек, он полон сил, он будет бороться за жизнь… Он подпиливает прутья, просовывает тело сквозь узкую щель, он – на свободе!.. Ликует!.. Празднует! Теперь-то все будет прекрасно… И вдруг ударяется лбом обо что-то. Перед ним опять стена. И по бокам стена. И позади. Он снова в клетке… Сначала кажется, что она больше размерами, чем первая, но вот стены наступают на человека, наступают… и он снова мечется, снова бросается к окну, просовывает руку. Только руку… Но поздно… сил для борьбы уже нет. Усталый, состарившийся, одинокий человек умирает на наших глазах. Рука беспомощно повисает на решетке. И медленно гаснущий свет словно подчеркивает трагическое завершение так и не состоявшейся жизни.

В этой пантомиме, как и во многих других своих работах, Марсо предстает перед зрителем как поэт, гуманист, горький страдатель от беззаконий и несправедливостей жизни… Он славит главное в человеке – жажду свободы, право на широкий шаг…

Конфликт жизни и смерти, свободы и неволи, старости и молодости, зла и добра – в той или иной степени лежит в основе всех лучших работ Марсо. Одна из них называется «Контрасты». Это серия мимолетных эскизов, хаос настроений, характеров, событий… Мозаическое переплетение страшного и беззаботного: на одном конце земли расстреливают, а где-то на другом лихо крутится карусель, жуют конфеты… Солдатский марш, томное танго, церковный звон, стук пишущей машинки, ритм поезда… Угрюмый тележечник и распятый Христос, контрабасист в джазе и тупой демагог, бросающий людей в бессмысленную войну… Снова бал, фешенебельное общество и снова расстрел. Повторяя одни и те же рваные и пестрые зарисовки, Марсо достигает жесткого эффекта. В финале «Контрастов» звучит долгий и однотонный пароходный гудок и человек, умирая, взывает к звездам, может быть, они ответят ему, в чем смысл жизни.

В этом этюде, одном из самых сильных в новой программе Марселя Марсо, он и не скрывает растерянности своего героя перед фатальными нагромождениями жизни. Но он не сдается, не

пасует перед ними, он стремится, во что бы то ни стало выбраться из них, отстоять, обязательно отстоять себя, свою личность. И в этой жесткой беспощадности глаза и в этом стремлении жестокость победить, как нам кажется, и состоит сила последних работ Марсо.

Пантомимы Марсо в общем традиционны, не экспериментальны, их основа зачастую таится в области классической мелодрамы. В этом смысле «Клетка» и «Контрасты» – новые пантомимы Марсо – интересны и тем, что созданы художником не по старым канонам. Новое качество заключается в откровенном пренебрежении мотивировками, в очень смелом монтаже… Поэтический образ столь силен, что не нуждается в пояснениях. И зритель радуется, что может сам, без локального авторского насилия, строить свои ассоциации.

Что происходит? Искусство заставляет зрителей выйти из круга приземленных, повседневных представлений о жизни, взлететь в тот космос, который мы называем духовным миром. Другими словами, «земные» пантомимы Марсо отрывают нас от земли, дают новый, более высокий уровень взгляда. Разгадывая его этюды, мы как бы смотрим на себя со стороны. И дело тут вовсе не в умелом отчуждении от образа, хотя физически и нравственно исполнитель постоянно находится в этом состоянии, а в той специфической особенности пантомимы как жанра, которая заключается в тенденции быть одновременно и искусством переживания и искусством представления.

Запоминается зрителям и пантомима «Суд». Вот уж классический сюжет! Буффонная интермедийность, резкие перескоки от одного образа к другому, очень ограниченный гротеск… Здесь Марсо больше изображает, показывает, чем играет всерьез! Ирония его по отношению к изображаемым лицам столь ярко выражена, что, кажется, не только нас, но и артиста разрывает от смеха, просто корежит от хохота. И опять рядом с этим – трагический мотив. Перед нами убийца, но посмотрите, кто его судит! Прокурор – самовлюбленный демагог, защитник – сварливый болтун, судья – равнодушный рамоли… Поистине это суд, который и есть комедия! А кончается все это ведь не смешно – виселицей. Общество, само лишенное нравственности, больше всего печется о справедливости. Внешняя непогрешимость возведена в добродетель, ей дано право карать. Пантомимой «Суд» Марсо оспаривает это право, издевается над чистенькими, но, в сущности своей, античеловечными вершителями судеб.

Пантомимы идут одна за другой, и зритель, восприятие которого учитывает Марсо при составлении программы, умно чередуя грустные номера и смешные, сложные и попроще, все

время пребывает в каком-то особом, я бы сказал, в странном, словно бы даже сказочном мире. Ему как будто показывают фокусы. Поначалу он удивляется мастерству артиста, его умению без слов, без партнеров, без декораций имитировать калейдоскоп жизни, радуется тому, что сам так удачно решает представленный ему кроссворд, он то и дело аплодирует там, где «похоже».

Но вот постепенно он осваивается, привыкает к этой пустой сцене, постепенно его раздразненное первыми пантомимами воображение начинает работать в полную силу, а к концу спектакля оно уже поистине бушует, требует для себя новых и новых сигналов. Мы наслаждаемся ее не только пластической ювелирной отточенностью, красотой воспроизведения жизненных подробностей, ходом философской мысли автора-актера, но сами становимся как бы соучастниками акта искусства.

Кроме пантомим, носящих поэтически-философский характер, в новой программе Марсо в образе своего Бипа, веселого бродяжки с неизменным цветком на продавленном цилиндре, показал много прелестных бытовых зарисовок. Юмор бьет из них фонтаном, как из бутылки старого французского вина: та же легкая игра, та же блистательная искрометность, та же щедрость разлива – добрая половина выплескивается на пол, но ее не жаль, бутылка кажется бездонной.

Характер Бипа в чем-то сродни Чарли, шаловливость и наивность, простодушие и доброта, находчивость и эксцентричность. Перечисление всех этих черт не стоит ломаного гроша без той обезоруживающей детскости во взгляде, в походке, без которых невозможно представить себе Бипа. У Бипа – большой талант. Талант попадать во всякие истории и выходить сухим из воды. Мир и здесь сопротивляется ему. То Бипа не пускают на бал, то он не может сладить с собственным чемоданом, то лед, на который он так важно вышел, оказался слишком скользким, то средства, с помощью которых он рассчитывал покончить счеты с жизнью и переселиться в лучший мир, оказались несостоятельны… Но простодушная веселость и остроумие Бипа побеждают все: на бал он в конце концов попадает, чемодан, доставивший ему столько неприятностей, один уезжает в поезде, лед покоряется. – Бип гордо вальсирует на коньках, жизнь кажется прекрасной, хотя бы потому, что покончить с собой ему так и не удалось…

Бродячий акробат на канате – этюд, дающий ключ к «прочтению» многого в творчестве Марсо. Сохранить равновесие, во что бы то ни стало – это значит сохранить себя, сохранить жизнь. Циркач прилагает неимоверные усилия, чтобы не упасть, не разбиться. Мы смеемся над его неумелостью, над тем, как

беспомощно и одновременно виртуозно вихляет его тело, и нам на мгновение становится страшно. Страшно за доброго, лукавого, беззащитного Бипа, Бипа поэта и человека. А это, должно быть, именно то чувство, которое хотел у нас вызвать Марсо. Оно так абсолютно, что не хватает ни времени, ни энергии, чтобы снова и снова удивляться волшебству артистической техники Марсо, фантастическому уровню его школы.

1970 г.

Совпадение превращений

Есть в языке слова, само звучание которых доставляет удовольствие. В детстве мне, например, почему-то ужасно нравилось редкое слово – «компрачикосы». Я мог его повторят сто раз в день.

Когда я впервые услышал: «Латерна Магика», я чуть не подпрыгнул от радости. Это были не слова. Это была музыка.

– Как, вы сказали, называется этот театр?

– Латерна Магика.

– Латерна Магика?

– Латерна Магика.

– Латерна Ма-ги-ка!.. Латерна Ма-ги-ка! Латерна Магика!..

Такой содержательный разговор, наверное, вели многие. Он помечен 1961 годом, когда чехословацкий театр «Латерна Магика» приехал к нам, в Советский Союз, на свои первые гастроли. А сейчас, в 1963-м разговор был другой:

– Латерна приезжает.

– А где купить билеты?

С билетами было действительно трудно. Это делало новый спектакль похожим на прежний.

Музыка названия стала привычной. Уже хотелось слышать больше, чем эти два прекраснозвучных слова. И может быть, именно по этой причине в «Латерне Магике» поставили оперу.

Раньше было: приходил некий человек на работу и бойко рассказывал сослуживцам:

– Вчера видел оперу Чайковского «Евгений Онегин»!.. Очень понравилось!

Человека тут же подымали насмех. Какая безграмотность! Оперу нельзя видеть!

– Ах, да!.. Конечно!.. – исправлялся тот. – Вчера я слушал оперу Чайковского «Евгений Онегин». Очень пон…

«Оперу нельзя видеть». Ах, сослуживцы – сослуживцы!.. Плохо работает у вас культсектор. А то бы собрались и – коллективную заявку в театр «Латерна Магика»! Тогда бы не говорили так.

Здесь вы не столько услышите, сколько увидите оперу Оффенбаха «Сказки Гофмана».

Ибо «Латерна Магика» – это зрелище прежде всего.

Существует мнение, что зрелища, как вид искусства, доживают последний век. Мол, цирк кончается, айс-ревю надоело, а кино, с тех пор как стало говорящим, вообще смотреть нельзя. Да и театр нынче стал больше похож на радио. Говорят, говорят, а ты сиди и слушай с закрытыми глазами. Удовольствия – не

меньше.

В этих, конечно, явно спорных и отнюдь не всегда справедливых пророчествах все же есть какая-то неумолимость истины.

Да, зрелища в наше время переживают некоторый упадок. Но только те зрелища, которые «хотят» всегда оставаться только зрелищами.

Искусство театра и кино к такого рода зрелищам ведь не относится!

Наоборот, так называемое зрительное начало, как мы часто убеждались, приводило современных художников к победному концу.

Что происходит?

В кино вдруг стали с особой тщательностью отрабатывать второй план. Всегда натуральная фактура кадра стала приемом. Найдены новые ритмы: медленное иногда смотрится, как бешеное. Высший класс – пластика статичного. Случайно ли?

В театре полупантомимические «молчаливые» мизансцены стали свидетельством режиссерского шика. Драматурги пишут ремарки, длина которых такова, что ими, как говорится, можно было бы обкрутить земной шар по экватору.

Случайно ли?

Нет. Все нынче хотят, чтобы «их смотрели». Даже в консерваториях теперь есть на что взглянуть – появилась цветомузыка!

Это, наверное, признак времени. Сегодня мы смотрим искусство больше, чем раньше. Смотрим больше даже тогда, когда… читаем. Подробные описания состояний и мощная деталировка стали более важны, чем внешнесюжетное действие.

Иные фотографии выглядят динамичнее, чем целый футбольный матч, один момент которого они изображают.

Да, современное «должно смотреться».

Вот почему рождение театра «Латерны Магики», как театра зрелищного, но отнюдь не только зрелищного, именно сейчас, то есть в конце второго тысячелетия, обусловлено, я бы сказал, объективным развитием искусства нашего времени в целом.

«Латерну Магику» иногда называют театром будущего. Это потому, что «Латерна Магика» – современный театр. И дело тут не столько в блестяще отлаженном машинно-техническом оснащении, совершенно недоступном пока «нормальному» театру, сколько в той новой мере ассоциативности и лаконичности, без которых нет современного зрелища.

Итак, «Латерна Магика» привезла к нам во второй раз не дивертисмент, состоящий из отдельных номеров, а цельный

спектакль с единым героем и общей мыслью.

И сразу стало ясно: эстетический мир Гофмана очень совпадает с формальной природой театра «Латерна Магика».

Поэтическая фантастика гениального немецкого романтика, его фантасмагорические нагромождения мрачности и веселья, некоторая странность и беспорядочность в игре света и тени, смешение реального, натуралистически точного с возвышенным и абсолютно неправдоподобным – все это как бы «очень подходило» театру «Латерна Магика», который начал свою жизнь с экспериментов, демонстрировавших чудесные возможности нового вида искусства. Да, Гофман прекрасно годился для постановки сложного зрелища – недаром его любимым писателем был Гоцци, театральная зрелищность которого при режиссерском соавторстве Вахтангова – вне лишних доказательств. Гофман брал жизнь в ее чудесных превращениях. Тем же самым занялась и «Латерна Магика».

Оперный спектакль «Сказки Гофмана» интересен нам прежде всего тем, что это первый опыт театра на пути создания драмы, как таковой. Оказалось, что театру «Латерна Магика» под силу не только занимательно-развлекательный трюковой монтаж кино и сценического действия, но и сложное, философское осмысление жизни, разработка сюжета и вполне четких конкретно-символических характеров.

Однако спектакль «Сказки Гофмана» оставил у доброжелательного зрителя и чувство некоторого сомнения. Задача, которую ставили перед собой создатели спектакля и в первую очередь режиссер и дирижер Вацлав Кашлик вроде бы и выполнена. Причем выполнена с завидным вкусом и отличным знанием литературно-музыкальных первоисточников. И все же…

И все же после спектакля зритель никак не может отделаться от не только приятных впечатлений. Видимо, допущена какая-то ошибка и она не на виду, ее сразу не заметишь. Впрочем, сразу видно, что в спектакле «Сказки Гофмана» нет ничего такого, что было бы принципиально ново и неожиданно для нас – все средства, которыми разрабатывается новое драматургическое содержание, знакомы нам по первой экспериментальной программе. Более того, там они были представлены даже шире, чем здесь, ибо (и тут надо понять Кашлика!) здесь уже требовался какой-то отбор. А в результате получилось, что «Латерна Магика» показала спектакль, решенный в однообразных приемах, а следовательно более скучный, как зрелище.

Кино в этом спектакле очень преобладает над сценическим действием. Киноэкраны «взаимоотносятся» больше между собой, нежели с тем, что происходит «здесь и теперь».

Театральная площадка непозволительно много пустует, и этим самым зрелище уже обеднено так, что иногда мы просто долго смотрим трехэкранный фильм-монтаж и ничего больше.

Но «Латерна Магика» доказала нам своей первой работой, что она не есть «чистое» кино, как не есть и «чистый» театр. «Латерна Магика» – это кинотеатр. В буквальном смысле. Следовательно, соблюдать точные количественные пропорции «живого» действия на сцене и заранее сделанного киноэффекта на экране – здесь необходимо. К тому же то, что происходит на экране, зачастую грешит театральщиной. Например, венецианский карнавал – это абсолютно театрально поставленный кусок, снятый на пленку. Получается опереточный «слишком условный» кинематограф, а это нехорошо. Кинематограф даже в «Латерне Магике», вероятно, должен оставаться кинематографом. Его «всамделишность» в сочетании с условностью сценического действия делает зрелище «Латерны Магики» неповторимым. Когда мы видим оправданно сюрреалистические кадры: огромные мухи на стене дома советника Креспеля в сказке «Антония» или карету Дапертутто, стоящую в воде посреди полосатых шестов с набалдашниками – натуральность условного зрелища не вызывает сомнений. Кинематограф здесь уместен – он прекрасно выполняет свою задачу: дать эмоциональное поэтическое изображение в гофмановском стиле. Вот оно, совпадение природы «Латерны Магики» с методом немецкого романтика, над которым чуть иронизировал в своей опере Оффенбах.

И тут, мне кажется, нащупывается та самая ошибка, которая сначала не была видна.

А может быть, «Латерна Магика» и не должна была искать подобного совпадения? Может быть, именно от этого совпадения и идет наша относительная неудовлетворенность спектаклем? Не лучше было бы «Латерне Магике» искать не совпадений, а контраста? Не на этом ли пути лежит воплощенная в нечто идея авторского кинотеатра «Латерна Магика»!

Может быть, не «наиболее подходящую из всех опер» – оперу Оффенбаха «Сказки Гофмана» – должна была ставить «Латерна магика», а то, что на первый взгляд абсолютно ей противоречит?!. Ну… скажем… «Анну Каренину», например. Или что-то другое…

Может быть, тогда «Латерна Магика» будет для нас вечно незнакомым театром и момент здоровой сенсационности, необходимый каждому новому спектаклю, не исчезнет никогда.

Так или иначе, во всяком случае будем ждать наших дорогих товарищей с третьими… пятыми… десятыми гастролями.

И с нетерпением!

1963 г.

Погружение в омоложение

Недавно совсем, находясь в Италии по случаю тамошней премьеры «Истории лошади», я оказался в числе приглашенных на самый первый показ «Фауста» в постановке Джорджо Стреллера. Спектакль игрался не в самом Пикколо-театрике, а в студии, пристроенной к нему, что лично для меня составило дополнительный чрезвычайный интерес.

Этот интерес удвоился, когда я узнал, что в роли Фауста выступит сам Стреллер, который, кажется, выходил на подмостки в качестве актера в последний раз где-то в послевоенное время.

Интерес утроился, удесятерился, поскольку Стреллеровского «Фауста» сценографировал Иозеф Свобода – и действительно от декораций можно было тут же, в Милане, просто с ума сойти…

Но сначала на сцене – ничего. Да и самой сцены не было. Был пол, вокруг которого, как в учебном цирке, в четыре-пять рядов сидели зрители, как я понял, высший свет, элита – от Мильвы до Джан-Мария Волонте – это те, кого я знаю, а уж кого не знаю, те тоже производили впечатление – хотя бы количеством золота, бриллиантов и норковых шуб (в Италии, к сожалению, в театрах можно сидеть в пальто, что мне, хоть убейте, никак не понравилось).

Вероятно, все премьеры во всем мире чем-то похожи друг на друга именно публикой, как бы различна она ни была в Милане и в Москве – что-то общее у них все-таки есть – заряженность на праздник, томительное предвкушение театрального счастья, суета перед замиранием и благоговением…

И вот – началось. Свет погас и я вдруг услышал… плеск воды. Оказывается в раскрывшемся полу возник бассейн, над черной шевелящейся падью которого стелился адский пар.

В бассейне плавал Мефистофель. Его лысая голова разговаривала с Богом, голос которого слышался с высоты – под тихую музыку блистательного композитора Франческо Капри (он постоянно сотрудничает со Стреллером) штора занавеса ушла в кулису, обнажив сияющий желтизной странный мир, в центре его вертелись огромные тантамарески статуи ангелов. Пролог ошарашивал оперной помпезностью стиля, этаким масштабом зрелищного аттракционизма.

Впрочем, когда начались сцены-диалоги Фауста и Мефистофеля, или эпизод Мефистофеля со Студентом – театр тотчас сделался другим: аскетическая строгость мизансцены, красота статуарности, чисто режиссерский прием «отказа» от каких бы то ни было зрелищных ухищрений. Фантасмагория

гётевских сюжетов искусственно приостанавливалась самим Театром, делавшим как бы публичное самоуничтожение ради главного – поэтики слова. Тут вперед выступал некий божественный текст, в который надо было вслушаться, чтобы понять…

Я вслушивался в эту музыку итальянской речи (несомненно, перевод с немецкого) и все понимал…

Снова погас свет: снова раскрылся пол и в темноте что-то черное стало вздуваться на том месте, где только что была вода, кстати, куда же она делать, куда ее отвели или откачали? – на поиск ответа на этот вопрос времени у меня не было, потому что…

О Боже!.. Потому что черная махина росла в двух шагах, от меня росла и росла, а я, зритель, никак не мог догадаться, что же это такое… Наконец, понял, потому что увидел – шар!.. Настоящий воздушный шар стал подниматься из дыры, где только что плескались черные воды адского бассейна. Ну и ну. Редко в театре бывает такая небывальщина.

Фауст и Мефистофель загрузились в корзину, и начался их подъем.

И здесь я рассмеялся. Про себя, конечно. Ибо в следующий миг после полного затемнения, где-то наверху, по кругу, олицетворявшему, видимо, свод небесный, начал искрить крохотный огонек. Ну, совсем, как на детской елке в Колонном зале, когда к восторгу детей им преподносят искусственное движение искусственного спутника.

И это Стреллер. Какая наивность!.. Какая святая простота театральных форм!.. И как уместно это видение в общем космогоническом пространстве пьесы. Поистине, надо очень хорошо о себе думать, чтобы позволить себе такое. Еще один урок: для гения нет причины, чтобы выражаться в сознательно неясном мерцании и мелькании, он только то и делает, что называется образом – и пусть этот образ никогда не будет громоздким и глубокомысленным, пусть уляжется в самый сложный философский контекст неимоверная наивность и простота. Искусство сделать элементарное высшим – предмет наших режиссерских забот. И Стреллер владеет этим предметом. Он озорует, когда мыслит и мыслит, когда озорует.

Дальше было что-то потрясающее. В сцене с Ведьмой (эта роль сплошь рок-музыка, но исполнительница – пышнотелая негритянка, солистка «Ла Скалы») тридцать шесть студийцев Стреллера создают ему бесовское окружение – пляшут, дергаются, безумствуют, а потом вдруг, собравшись в центе воедино… проваливаются!.. Куда?!. В бездну, в ад, в тартарары – туда, куда

надо Гёте и режиссеру. Эта на наших глазах неожиданная гибель живых людей как бы подчеркивает противостояние неба и преисподней. Смерть здесь не что иное, как трагический спуск. Грешники проваливаются в жуть пустоты. И мы почти физически ощущаем эту проклятую стандартизованность неизбежного финала. Игра игрой, но очень уж печальна картина, в которой всем нам, рано или поздно, предстоит поучаствовать.

Когда-то я учился в МГУ и «сдавал» «Фауста» на экзамене. Помнится, мне, дураку, не понравилась ремарка Гёте: «Рабочая комната Фауста. Входит Фауст с пуделем». Мне казалось, что «пудель» – это какой-то иной, снижающий стиль, чужое слово в языке поэзии Гёте. Я хихикал, представляя живого пуделя на сцене. О как же я ошибался, как ничего-то ничегошеньки не понимал тогда!.. Ведь далее шла великая сцена, в которой Мефистофель освобождался из плоти пуделя.

С тех пор я смотрю с опаской на всех пуделей. Вдруг кто-нибудь из них сбросит свою шкуру и явится чертом?!

У Стреллера – фантасмагория, мистерийное, чудодейственное соседствует с конкретно бытовым, явным, взаправдашним. Чара сверхтеатра обволакивает и увлекает. Но рядом – изыск психологизма, изощренно выстроенное логическое действие. Смесь оперно-мюзик-холльной торжественности и технически оснащенной вампуки визуальных суператтракционов с поисками души, метаниями духа.

В дощатом этом балагане
Вы можете, как в мирозданье,
Пройдя вся ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад.

Ирония глобальных видений и самоценность великого классического слова. Вот он, самый что ни есть современный театр. Вот оно театральное потрясение.

Да, забыл сказать, спектакль Стреллера идет в два вечера. Маргарита появляется на сцене впервые на вторые сутки.

Таким образом Фауст-Стреллер в окружении студийцев омолаживается, так сказать, впрямую, – это поступок Мастера, величие которого возрастает в этом наполовину академичном, наполовину разухабистом представлении.

У Стреллера-актера глуховатый неактерский голос, низкий рост, но великолепная культура жеста, чувственный интеллектуализм исполнения каждой гётевской строки… На всю жизнь запомнится благородная седина на голове этого мудреца-безумца, возвышающаяся над черной мантией – во всем

аристократическая театральность, во всем патетизм внешний и сосредоточенность внутренняя.

Ах, друг мой, молодость нужна,
Когда ты падаешь в бою, слабея,
Когда спасти не может седина
И вешаются девочки на шею…
Но руку в струны лиры запустить…

Стреллеровское «погружение в омоложение» дает великий пример живого сотворчества высшего профессионализма с лучезарным школярством, – и в этом тоже смысл «Фауста». Этот спектакль ведет бой с бессодержательностью сегодняшнего театра, с мнимым новаторством ничего не умеющих, но лезущих и всюду пролезающих шарлатанов от искусства.

И еще вот о чем я думал после итальянского «Фауста» – о триединстве Станиславского, Мейерхольда и Таирова в театральном процессе на все времена.

От Станиславского здесь взята сама сущность идеи «Фауста» – «жизнь человеческого духа на сцене».

От Мейерхольда – театральная тотальная театральность, изыск и совершенство формы, свобода Поэта, плывущего над повседневностью в космосе истории.

От Таирова, когда-то возымевшего смелость назвать жанр одного из своих спектаклей «каприччо», – пластика стилизованного астетизма, подчеркнутая графика ирреальности, возвышенная красота, которой, как бы нет, но именно поэтому Театр обязан ее выдумать и представить.

Что бы мы не делали, где бы и когда бы не выступали, это триединство будет освещать любой наш опыт, – и мы должны стараться вывести себя к их великому священнодействию, как это сегодня сделал Джорджо Стреллер.

1989 г.

* * *

Итак, спешите видеть!

Человек, пришедший в театр зрителем, уходит из него оплодотворенный новым знанием самого себя и окружающей жизни. Следовательно, задача театра сводится каждый раз к тому, чтобы организовать взаимодействие трех миров, найти те средства и приемы игры, которые были бы удобны в общении. Искусство этой организации и составляет труд режиссера, как

главного действующего лица в процессе создания зрелища.

В сущности, люди ходят в театр, чтобы смотреть и слушать. При этом смотрят они, так сказать, постоянно, а слушают с паузами.

Другими словами, зрелище спектакля есть акт в пространстве и времени непрерывный, в то время как звуковая (музыка, голос, шум) сторона отличается дробностью, раздельностью. Что происходит, по выражению К. С. Станиславского, «здесь и сейчас», мы видим на протяжении спектакля в едином текучем отрезке, а то, что слышим, несет лишь иллюзию слитности, на самом же деле состоит из отдельных компонентов (музыка – из нот, фраза – из слов, шум – из звуков). Вот почему режиссер любого спектакля должен помнить о том, что во всем сценическом комплексе визуальный ряд является важнейшим звеном, как бы сопряженным с вечностью. В силу этого он никогда не теряет производственного интереса к работе, связанной с изобразительным решением постановки, которая явным сказочным образом доказывает существование несуществующего.

Разумеется, под изобразительным решением мы подразумеваем отнюдь не только искусство художника-декоратора, но, скажем, и пластику актеров, и мизансцены персонажей, и игру с вещью… Обычно под «зрелищным» понимают нечто обязательно крупномасштабное, сверхмерное. Если, скажем, в спектакле используется массовка – значит, мол, спектакль зрелищный. Если актеров мало и декорация без перемен – спектакль сразу причисляется к рангу «невыразительных» и «неинтересных для глаза». Это ошибка. Спутав внешнюю зрелищную концентрацию с чисто «количественным» визуальным решением, и сам режиссер может впасть в иллюзию псевдотеатра. Такой нехудожественный, формальный подход к делу постановки может привести к искусственной гигантомании во что бы то ни стало, к обязательным пышностям и неоправданной красочности. Сколько мы видели спектаклей, где вместо буйства фантазии зрителю преподносилось эклектичное нагромождение всевозможных театральных компонентов, у которых была одна задача – содействовать общей помпезности постановки. Зрелищем считалось только то, что действовало «своим видом», что внушало уважение и создавало авторитет огромным размахом и мнимой щедростью в решении коллективных сцен.

Толпу здесь изображала толпа. Хором был хор. Если действие пьесы происходило на заводе, то на сцене в натуральную величину выстраивались цеха и мартеновские печи, из которых эффектно и правдиво полыхал чуть ли не взаправдашний огонь.

Сцены театров выразительно представляли пустыни и океаны, разрушенные города и свежевыстроенные улицы, линии фронта и поля пшеницы… Зрелище слагалось из многочисленных, подробно разработанных бутафорских и живописных средств, восприятие зрителя подавлялось самим грандиозным характером постановки. Так называемая «оперная» (громоздкая, неповоротливая) стилистика стала той ширмой, за которую прятались разные ремесленники, желающие скрыть свою неспособность к живому и динамичному зрелищному изобретению. В моде оказалось тяжеловесное представление, имеющее обманчивый успех у той части публики, которая иногда рада помещански поклониться всему «колоссальному».

Тогда-то именно в противовес этой моде как бы заново возник театр камерный, интимный, скупой на внешнее выражение, однако было бы новой ошибкой считать такого рода театр незрелищным, причислять его к разряду антивизуальных.

Наоборот, этот театральный дух скоро достиг таких высот, одержал столько художественных побед, что оказал влияние на многие смежные стилистические формообразования – родилась, к примеру, особая драматургия, предназначающая себя только для так называемых малых сцен. Следующим шагом была потребность найти в маленьком театре новую жанровую определенность, при которой недостаток площади в какой-то степени составлял художественную цель. Скудость постановочных средств и, так сказать, студийность зрелищного акта всегда выглядят вызовом мертвому помпезному театру. Что ж… Расцвет подобного рода «театриков», глубина и успех сценических экспериментов на маленьких сценах доказали их жизнеспособность, зритель живо откликнулся на новые для своего «глаза» постановки и уже не удивляется театру с крохотной сценой и залу на 100 человек.

Но небольшие размеры помещения отнюдь не помешали таким «театрикам» быть Театром с большой буквы – наоборот, в новых условиях выявились очень резко и прямо именно зрелищные достижения в оригинальных но форме спектаклях. Сама обстановка на этих театральных экспериментах располагала к художественному подвижничеству – например, часто отсутствие фойе или возвышения для сцены, в других условиях выглядевшие нетерпимыми «недостатками», здесь создавали совершенно удивительные горизонты для творчества.

Думается, что несправедливое отношение к малой сцене как к чему-то второсортному в искусстве сегодня изживается еще и потому, что мы сегодня заново осмыслили другую, очень важную проблему – проблему соотношения театра переживания и театра представления.

Ведь совсем недавно по недоразумению ли, а скорее всего, из-за опасного желания установить истину кратчайшим путем театр как таковой еще был разделен на два вида – «театр представления» и «театр переживания». И сразу, без особого теоретического осмысления эти две формулировки, родившиеся легко, почти мимоходом в суете репетиционного быта и сами по себе не претендующие на тусклый догматический свет, легко уложились в сознании практиков сценического ремесла, запомнились своей простотой и ясностью и оказались чрезвычайно удобными к употреблению. Режиссеры всех рангов и талантов схватились за эти условные термины, чтобы облегчить себе творческую жизнь, и стали весьма бездумно жонглировать ими, часто упоминать всуе, без надобности, для пущего глубокомыслия, для видимого оправдания всяких своих опытов. Двух этих формулировок оказалось достаточно, чтобы в конце концов разложить всю картину мирового театра по двум полочкам и с каждой брать затем то, что никогда там и не лежало. Понимание театра как диалектического процесса было тем самым чрезвычайно обеднено, так как под эти два рационально расписанные вида подходил любой опыт, любой художественный факт театральной культуры. При этом все, что попадало под это механическое рассмотрение, тотчас занимало свое определенное место в системе взглядов и критических мнений. Родившись вне теории, эта терминология – «театр переживания» и «театр представления» – очень скоро явилась основанием для всевозможных рассуждений и домыслов, результатами которых уже нельзя было не пользоваться в дальнейшей работе. Отсюда возникла путаница не только теоретическая, но и эмпирическая: Станиславский, скажем, объявлялся отцом «театра переживания», Мейерхольд – основоположником «театра представления», а Вахтангову по сей «очень научной» шкале отводилось странное место между ними. Как просто. Немало критиков и искусствоведов, вульгарно трактуя упомянутую терминологическую характеристику, потратили огромное количество слов, чтобы доказать недоказуемое, чтобы подогнать художников под свои готовые определения. Один из них вполне серьезно доказывал, что Вахтангов – это… «нечто среднее между Станиславским и Мейерхольдом». Так была придумана основная «теоретическая» предпосылка о противопоставлении двух видов театра друг другу. Простого разъединения на этом этапе оказалось мало, и теперь можно было говорить и говорить долго о том, что один вид театра находится в непримиримом идейно-художественном противоречии с другим. Художники разных эстетических

концепций были расставлены в искусственно созданные «противоборствующие» лагеря.

Сегодня с высоты накопленного театральной историей опыта можно в спокойной и творческой обстановке попытаться заново осознать процессы как двигавшие и развивавшие театр, так и тормозившие его, мешавшие ему. Следует прежде всего освободиться от легковесной терминологии, раз и навсегда поняв, что вульгарное противопоставление одной школы, манеры, формы другой ведет к окостенению театра, к его застою и смерти. Фальшивая «борьба» одного вида театра с другим сегодня может увлечь лишь «критика», которому куда легче восславить один стиль за счет другого, нежели серьезно разобраться в закономерных особенностях каждого. На театре нет двух театров. На театре есть десятки, сотни, тысячи театров, и ни один из них никогда не будет вправе, если попытается подавить себе не подобного. Вот почему нам так хочется, чтобы «театр переживания» и «театр представления», схлестнувшиеся ранее в схоластическом «споре», ныне «забыли» бы о своем выдуманном неприятии друг друга и дали новую гармоничную целостность, в которой, впрочем, были бы синтезированы самые разные, самые далекие друг от друга сценические формы. Но здесь уже возникает проблема самого по себе режиссерского мастерства, технологии творчества, свободного от всех и всяческих догм и одновременно глубоко личного, серьезного, значительного, общественно важного, чувствующего свою ответственность перед Родиной и народом. Режиссеры театра подразделяются на интерпретаторов и творцов. Их отличия друг от друга, конечно, условны, ибо в процессе творчества «Я» художник часто концентрирует оба эти метода самовыражения. Однако нам всегда важно и интересно выявить обособленную целенаправленность творчества того или иного индивида как мастера, чтобы лучше понять «алгебру его гармоний» и уметь отделять в результате (спектакле) то, что он как бы заимствовал, от того, что он как бы нашел. Именно в этом смысле можно говорить, что интерпретаторы находятся в подчиненной зависимости от конкретно-бытийного жизненного содержания, а так называемые творцы создают на сцене некую модель мира, исходя из собственных представлений о нем.

Грубо говоря, интерпретаторов интересует тождество, творцов – сдвиг. Отсюда становится ясно, что художественная стилизация может идти двумя путями, но в конце первого мы получим обработку, во втором переработку. Когда К. С. Станиславский привел театр к поиску новых соответствий жизни – это был поступок не интерпретатора, но творца. Сдвиг

был уже в самом документированном и натуралистически достоверном воспроизведении жизни на сцене, до сего момента невиданного. Сдвиг ощущался как сознательная демонстрация конкретно-бытийного мира со сцены, где до сих пор, до К. С. Станиславского, царил тщедушный и малоопределенный знак тождества. Другими словами, К. С. Станиславский осмелился перенести правду и быт жизни на сцену (кажущееся интерпретаторство) и одним этим прямым приемом создал на сцене новую реальность, вера в которую у зрителя оказалась абсолютной (подлинное творчество). Вот почему анализируя сегодня этот художнический подвиг, мы можем сказать, что смена интерпретаторского подхода на творческий открыла новые возможности приемам художественной стилизации и воспроизведения «жизни человеческого духа» на сцене, благодаря К. С. Станиславскому. Вот почему гений стилизации В. Э. Мейерхольд считал себя учеником К. С. Станиславского: глубинный смысл их отношений многократно выявлялся не в игнорировании друг друга, а в диалоге.

Обычно стилизатора-творца упрекают в пренебрежении жизненной правдой, в излишне эмоциональном «препарировании» реальности. Что ж, если жизнь понимать лишь как то, что нас непосредственно окружает, весьма трудно не согласиться, что искусство «отстало», «далеко» и т. д. и т. п. Ведь оно всей своей историей и теорией говорит нам, что человек и его бытие есть его, искусства, всевечная цель. Но эта цель – постоянно ускользающая, с точки зрения рациональной, – невозможная, иначе бы предметом искусства должен был бы стать каждый человек, живший когда бы то ни было на земле, в каждую минуту своей жизни. Ясно, что такое сплошное искусство привело бы к деградации человека, к вырождению культуры, так как оказались бы потерянными критерии сравнения мира духовного и житейского. Сплошная духовность затмила бы живую реальность бытия, и один человек, если он неодарен так же, как его ближний, был бы, вероятно, вынужден покончить с собой, чувствуя полную неудовлетворенность жизнью. К счастью, такая катастрофа невозможна, и прежде всего именно потому, что искусству не под силу вся жизнь, что-то огромное и, может быть, самое большое всегда остается за пределами сочинения любого, даже самого гениального автора. Что же делает театр как институт человеческих отношений в этой ситуации?

Он воспроизводит в живую жизнь других людей, которых мы, зрители, лично раньше не знали, не видели, не представляли, а теперь – знаем, представляем, видим. Вопрос о том, те же это люди, что в жизни, или они только похожи на тех – этот вопрос

разрешается режиссером, художником и актерами, повторяю, в двух планах – плане интерпретаторском и в плане созидательном.

Театр тогда не потеряет своей связи с действительностью, когда будет вызывать у зрителя ассоциативные эмоции. Избегать наивного тождества искусства и жизни, преодолеть описательный характер воспроизводимой жизненной реальности, не уходя от нее слишком далеко, то есть за пределы сознательного освоения – эти задачи решает режиссер в приемах художественной стилизации, благодаря которой так часто существует зрелище театра.

Обыденное и повседневное подлежит в театре некоторому освящению и предстает перед зрителем не в форме копии. Режиссер, подымаясь над обыденным, стремится проникнуть в самые сокровенные тайны человеческого бытия, затем сосредоточивает свои усилия на показе этих тайн во всей их сложности и противоречивости.

Однако сказанное вовсе не означает необходимость отказа от обыденного как обязательное условие стилизации, – очень часто изобразительный ряд, построенный на дотошном воспроизведении жизни, дает убедительную образную символику, подчеркивающую реалистическую природу произведения. Принцип театрализации отнюдь не локализует, не ограничивает театр: язык каждого отдельного спектакля является законным только для этого, единственного в мире спектакля и не может считаться абсолютно годным к повторению в других сценических условиях.

В произведении театрального искусства действительность перерабатывается в своеобразную «видимость», облик и очертания которой могут иметь как фотографическое сходство с реальностью, так и не совпадать с ней, важен сам факт зрительского переживания в момент представления и после него. Эта «видимость» в конечном счете есть не сама действительность, а ее иллюзорная картинка-двойник, картинка-сон, картинка-выдумка… Вот почему реализм театра не исключает доподлинного правдоподобия как средства достижения художественного эффекта, но и не имеет его своей самоцелью. Иллюстративная слитность жизни и искусства невозможна в театре, так как зритель никогда до конца не поверит в «неправду» любого действия на подмостках, а режиссер никогда не сумеет ее организовать до такой идеальной степени, чтобы она, «неправда», стала равна абсолютной правде.

Режиссер не может «поставить жизнь», он может – худо-бедно – лишь поставить спектакль о жизни. Таким образом, стилизация как основное художественное оружие режиссера должна в той или

иной степени деформировать, дереализовать реальную жизнь и тем самым создать повод для эстетического наслаждения зрелищем. Восприятие зрителем театра идет от созерцания целого ряда «видимостей», которые существуют автономно по отношению к реальной действительности. В свою очередь реальная действительность совершенно индифферентна к театру – это остро чувствует каждый человек по выходе из него на улицу после конца представления.

Сравнивая житейски-бытовую реальность с реальностью образной, мы делаем анализ коренных явлений жизни, учиняем – каждый режиссер в отдельности – пристрастный допрос самому себе, выносим приговор общего или частного характера…

Смысл всех усилий режиссера распознается зрителем постепенно, по мере течения театрального времени. Поэтому следует задуматься над самой проблемой времени в сценическом действии, понять, в чем состоит главная специфика, искусства живой демонстрации.

Признаемся, что когда мы смотрим, скажем, пьесу Шекспира, нас не слишком интересует человек его времени как таковой, то есть человек, взятый в том мире, одетый в костюм именно той эпохи и говорящий тем языком, главное для нас не курьезные исторические сведения на уровне учебников и хрестоматий (зачем тогда Шекспир?), а некое монументальное представление о том времени, о тех людях. История, как это ни грустно, неуловима. А режиссер профессионально не обязан заниматься наукой. Предоставим дотошное изучение истории музейным работникам и специалистам-ученым. Режиссер должен мистифицировать, должен воспроизводить… Конечно, скрупулезное следование тем или иным подробностям может стать первейшим и необходимейшим условием убедительности зрелища, однако эффект воздействия на зрителя будет более значителен, если режиссера озаботит не сама по себе этнография, а миры Шекспира-автора, Шекспира-поэта, Шекспира-философа. Мощь театрального воздействия на зрителя измеряется не точностью правдоподобия, а степенью режиссерского и актерского отклонения в систему конкретных сценических образов, органичных с шекспировским видением. Шекспир играет роль посредника между мной, зрителем и истиной, спрятанной и выявленной в процессе демонстрации.

Спектакль – это эхо пьесы. Режиссер ставит пьесу в этом театре – будет это эхо, в другом – другое. Эхо в поле, эхо в лесу, эхо в комнате. Звук всегда разный… Искусство режиссуры – создать иллюзию соответствия, заведомо спроектировав и построив якобы единственно возможную версию авторского

первоисточника. Шекспир перестает принадлежать истории, его пьесы дают все новые и новые эхо… Живая демонстрация того, что отжило, доносит до нас звуки прошлых эпох, голоса предков. Происходит самое счастливое потрясение, какое только знает человек, – потрясение искусством.

Зрелище театра как бы останавливает прекрасное мгновение для того, чтобы время жизни не воспринималось как нечто трагически бескрайнее и не подвластное человеку. То, что на сцене происходит «однажды», может быть повторено хоть, тысячу раз, и фатуму истории остается униженно преклониться, сдаться перед этим высоким свойством зрелища. В залоге повторяемости театрального спектакля – всесильная функция жизни человеческого духа. Она обескураживает другие искусства, которые держатся на своей стабильности: уж если в них что-то создано, – оно неизменно. В театре искусство показа каждый раз прорастает как бы из ничего и с закрытием занавеса уходит в никуда. Однако торжество этого акта окончательно будет ясным, когда спектакль начнется снова на следующий день. Повторяемость ставит зрелище в «оппозицию» ко всем другим искусствам, которые не могут столь простым способом преодолеть скепсис времени. Суета сует оказывается уничтоженной как только что-то начинает жить в ней, соблюдая, закономерности. Осуществляя мимолетно свои живые повторения, зрелище возводит себя на особое положение, в то время как другие искусства, не имеющие возможности в живую воскрешаться и прорастать на определенном отрезке пространства как бы «из ничего», получают лишь одну возможность выбора: кануть в Лету или стать бессмертным. Да, только с исчезновением спектакля с театральной афиши наступает миг конца, и бессильное только что время празднует и пирует… Но есть ли и тут его окончательная победа?! Нет, конечно. Ибо однажды умерший Аристофан (даже в единожды сыгранном спектакле) будет поставлен – есть такая надежда! есть такая уверенность! – в другом театре, на другой сцене, может быть, еще миллион раз!

В этих нескончаемых перерождениях не только бессмертие театра как совершенно своеобразного учреждения, но и бессмертие самой человеческой души. «Над всеми нами – сказано Эйнштейном, – стоит со своей мраморной усмешкой неумолимая природа, давшая нам больше желания, чем ума». Зрелище наивно борется с природой, обеспечивая прорыв «желания» в вечное. Искусство театра есть чудо. И кто в чудо не верит, не желает верить, пусть в театр не ходит. Холод и пустота объемлет того несчастного человека, который «природен» в своих «мраморных

усмешках» рационалиста над сплошь выдуманными, рожденными из ничего театральными мирами.

Объяснимость «чудного» существования зрелища никогда не может быть раскрыта до конца, потому что если бы она все-таки была раскрыта, то театр тут же бы кончился. Зрелище требует доверчивости и свободы в понимании самого себя. Ревностно заданная единая для всех сценических миров концепция приведет в тупики практики.

Площадка зрелищного театра дает человеку возможности для определенного самовыражения и самовыявления, для проверки уровня его духа и силы душевных готовностей. Человек сегодня должен ходить в театр как он ходит в лес или поле – для очищения, для того, чтобы полнее чувствовать жизнь. Повторяющиеся игры театра с человеком – это эпизод борьбы времени вечного с временем мимолетным. Те начала, которыми уложена бессмертная человеческая душа, проявляются в разного рода зрелищах, и мы, люди, смотрим на сцену, чтобы лучше почувствовать эти начала в себе.

Никакие потери не будут осознаны человеком так остро, как потеря миров зрелищ, уничтоженных бездуховностью и так называемым «умом».

Почему театр так зовет нас к себе? Его двери открываются силой самой потребности в нравственном усовершенствовании Человека, живущего на Земле.

Вот почему хочется закончить книгу о режиссуре зрелищного театра традиционным площадным призывом:

СПЕШИТЕ ВИДЕТЬ! СПЕШИТЕ ВИДЕТЬ! СПЕШИТЕ ВИДЕТЬ!

Книга учета
Из режиссерской тетради

Сколько в театре Театра?

Сколько в театре – человека? Сколько нечеловека? И сколько в человеке бесчеловечного?

Кунсткамера – театр мертвяков. Оченно популярный ныне театр.

Театр – зона бедствия. А криков «808!» не слышно. У нас все хорошо. И у вас все хорошо. Все хорошо у всех.

Но особенно хорошо во МХАТе.

Мейерхольд: «Утверждение нового требует ясного сознания, чему оно наследует».

Исаак Ньютон: «Я стоял на плечах гигантов».

Найдите общее в этих двух цитатах и зарубите их себе на носу.

Часто бывает так: есть внешние данные – нет слуха, голоса нет, дикция плохая, темперамент нулевой, психофизика неразвитая, тяжеловесная, глаза пустые, интеллект призрачный, личность без способности к фантазии, импровизации, а считается – звездой.

Ибо – снялся в трех сериалах. И его знает публика. И он дает кассу. И он желаем на всех сценах.

Ох. Не приведи Господь иметь такого в моей труппе!..

Сила ложного психологизма в компрометации истинного.

Кирпич на кирпич – это репертуар. Но кирпичи должны быть разноцветные, разных размеров и разной плоти. Люблю разножанровый многообразный театр. На одном языке всю жизнь говорить – тоска. Быть полиглотом в театральных мирах – приключение с наслаждением. Нужны риски. Каждый новый сезон должен иметь свои новые риски. Следует убедить себя в правильности своего пути и тотчас разубедить. Ставить надо только то, что ты хочешь, что не можешь не ставить. Это закон твоей жизни. Позор преступнику.

Теряем мотивировки. Не ищем мотивировки. А без

мотивировок театр глупеет, впадает в детство. Даже Чехова нынче предают – чем?.. Выставляют его немотивированным. Это делает его плоским, скучным. Чехова давят нечеховским. Привносят в Чехова обескураживающую хренотень культяпной пластики, количество которой делает слово промежуточным элементом действия, а само действие подменяется игрой в действие. Все внутренние объяснения отменяются – актеры не живут, а декорируют себя в пространстве сцены. Психологизм уничтожен в зародыше. Смерть Театра наступила.

Мы присутствуем на поминках, где вспоминаются былые победы театра серьезного, театра проработанного.

Сама проработанность сегодня – диво.

К чему копаться и вязнуть в тексте?!

Застольный период давно спущен в мусоропровод. К чему нам это «литературоведение»?..

«Что я здесь делаю и почему?» – вопросик праздный и устаревший. Косность Театра, оказывается, тем больше, чем больше мы лезем в глубину текста, чем больше мы мозгуем над смыслом, стараясь увлечься им, а не зловонной пустотой, сопрягаемой с дичью изъявлений в бессмыслице.

Утечка мозгов закончилась. Началась утечка безмозглости.

Заплесневелому обесчеловеченному театру придется уступить театру разностильному, разножанровому, живому – тому, который программно гвоздит свой репертуар, обращенный к зрителю-страдальцу, зрителю-умнику.

Сегодняшнее массовое оболванивание, или, как еще хлестко сформулировано, ДЕБИЛИЗАЦИЯ ОБЩЕСТВА, возведенная в ранг государственной политики на телевидении, – делает Театр никчемным, абсолютно бесперспективным предприятием.

Коли зритель покупает билет на всякое говно, значит, это говно ему нужно, и как с этим бороться?..

Как противостоять всем тем культурным извращениям, которые правильнее называть псевдокультурными?

Есть ли сегодня граница, точнее, фронт этого противостояния?..

Кто ты, если мастер, в этой борьбе низкого с высоким?.. Что делаешь?.. Что и как ставишь?

Вал дегенеративного «цунами» покрывает все и вся на своем пути – ты жив?.. ты где?.. ты с кем?..

Существует ли угроза твоего падения, твоего самоуничтожения перед тысячью искушений, главное из которых – искушение успехом. Ты в дурдоме или на свободе?.. И вообще –

ты ли это?

Конечно, Театр может быть каким угодно. Но не имеет права одного: быть – бессмысленным.

Прет на нас «новая драма» из Сибири. Чёкают, вякают, хрюкают. Хамство жизни выкатывается на сцену и безобразит под видом правды.

В старом театре хоть дикция была. А нынче и дикции нет, и микрофоны постоянно барахлят.

Из двух понятий «религия» и «вера» мне больше по душе «вера». Церковный ритуал и обряд порчен всегдашней театральщиной, а вера глубинна, вера прячется, а не показывает.

Религия выдумывает Бога, поклоняется ему и даже в иных случаях может оказаться вне Бога, даже статься безбожной – при всей дикости такого поворота – через фанатизм, потерю любви, одьяволевание невыстраданных, сверху данных идей и форм.

Вера же – это невысказанное, держащееся внутри, не нуждающееся в богообслуживании.

Это труд души, причем радостный, а не мрачный. Вера противостоит театральщине, не нуждается ни в каких подпорках. Она тянет человека вверх и никогда не сгибает его колени. Вера ищет Бога, а религия его уже имеет. Поэтому вера всегда чиста, а религия часто кровянится.

Религию надо изучать, вера же есть самопостижение в связях с общей жизнью, с реальностью и ирреальностью.

Поэтому Театр мне интересен, поскольку средоточит душу в иллюзионной игре и это есть моя вера, мой поиск себя и мира в их взаимодействии, поэтому – Театр, а не церковь.

Что сегодня царапает душу? Какие ветры и дуновения возбуждают? Какие художественные вихри будят кровь? Куда зовет меня этот очередной драйв, называемый репетиционным процессом – нескончаемое движение от премьеры к премьере, от ничего к сотворению новой реальности, новых, новейших образов, чья узнаваемость и убедительность на твоих глазах и твоими усилиями должна сделаться заразительной.

Запела птичка-невеличка, и голос ее вдруг чарует, завораживает, тащит куда-то, а потом, вдруг, раз! – и пропадает, будто его и не было. И снова тишь, временное безмолвие. До того мига, когда опять происходит этакий вдохновенный порыв…

К чему?.. Опять что-то царапает душу и опять эти, нет, не эти,

другие ветры и ветрики возбуждают, холодят и горячат кровь и кожу. И снова будет мимолетное облако, движимое неведомой сверхъестественной силой, по своему небесному пути.

Иди по воде яко посуху. Однако не утони.

Пьеса есть текст. Режиссура – осознание этого текста, внедрение в его глубины и тайны для дальнейшего разыгрывания некого мира ВМЕСТЕ с текстом, НА ОСНОВЕ этого текста.

Когда «берешь» пьесу, надобно сто раз подумать и взвесить – из каких над и подтекстов вылупится игра и – вылупится ли?..

От качества свободы режиссерского решения зависит поэтика зрелища, взращенного текстом, воздвигнутого благодаря тексту. Возникает в пространстве и во времени некая организация, которая делается энергитичным облаком духа и материи – то бишь спектаклем-новинкой, спектаклем-диковинкой, спектаклем-мимолетностью.

«Роевое начало» (убийственная формула Л. Толстого) проявляется и в театре, особенно на дешевых комедиях, когда зал неистовствует и вдруг становится не радостно, а страшно.

Есть специфика общения у разных наций – у каждой своя. Например, контактность у финнов требует расстояния друг от друга – не менее 1 м 20 см!.. У беседующих русских – вдвое меньше – 60 см. А «латиносы» общаются лучше всего, когда дистанция между ними и того меньше – нос к носу. Итальянцы машут руками, а евреи, как известно, ими разговаривают.

Между тем, в театре сценическое общение не имеет ничего общего с этими жизненными наблюдениями. На сцене контакт выражает прежде всего правильная мизансцена, и она совершенно не зависит от национального характера персонажей. Тут все подчинено не комфортности общения, а пластике, композиционной необходимости: персонажи могут стоять друг от друга на внушительном расстоянии и даже вообще не смотреть друг на друга, и при этом, скажем, общаться шепотом. Законы театра не совпадают с общепринятыми правилами реальности. Поведение в жизни и поведение на сцене – совсем не одно и то же. Исходно – разница в самом существенном – манере и форме общения, без которого нет театра. Другое дело, сцена может «похоже» выражать реальность, а может и пренебрегать натуральным копированием ее. Ей важен образ, а не прямое соответствие.

Слова психолога-практика: «Всегда были инцесты, сексуальные извращения и девиации, всегда были аноргазмия и

фригидность у женщин, преждевременная эвакуляция, психическая импотенция и задержанная эвакуляция у мужчин, психопатология или какое-то инестуозное чувство, допустим, на невротической основе.»

Он же: «Есть биологические механизмы любви, те же самые феромоны, химия любви».

Вот попробуй, режиссер, в работе с актерами употребить эту терминологию при постановке «психологической пьесы о любви». Засмеют!

Очень веселые слова сказал когда-то Мейерхольд: «Мы должны обязательно отвоевать экспериментальную площадку, где государство тратило бы деньги на то, чтобы режиссеры работали, но не показывались, – была бы такая лаборатория. Вот, например, сидит какой-нибудь человек и смотрит в микроскоп на козявок, уйма денег тратится, а потом оказывается, что он не нашел ни одной козявки, полезной для человека, и один Пастер нашел; но нельзя запретить искать козявок».

Поддерживаю Мейерхольда. Его дерзания велики действительно, их не под микроскопом люди смотрели.

А вот наши «мейерхольдики» искали «козявок» и нашли «козявок». Великое множество.

Но эти козявки были и остаются козявками, вот в чем беда.

Открытия нужны, но не такие, чтобы их рассматривать под микроскопом.

Драматургия должна учиться у баллады. В сущности, любая хорошая пьеса напоминает балладу. Принципы сюжетостроения и поэтика взаимопроникают, чтобы сделать историю ясной, доходчивой, завлекательной. Сюжетная поэзия – практически весь Шекспир. И даже Чехова можно свети к балладному опусу. В конце концов, разве «Чайка» – не развернутое стихотворение?!

«Мирообъемлющая оптика» – термин Риммы Кречетовой хорош не только для обозначения новой сценографии.

Есть ли в театре «запрещенные приемы», как в боксе?.. Нет, таких приемов нет.

Но ниже пояса все-таки бить не стоит.

Этика – забытое в театре слово. Или – забываемое. У этики есть одна альтернатива – хамство. Современный театр пронизан всепроникающим, окрашенным недобрым талантом хамством.

Вам необходимо самопознание?.. Тогда приходите не в театр. Горько, но правда.

Рождение вырождения. Развитие вырождения. И – вырождение вырождения.

В искусство пришли купчики. Искусство распоясалось, купчики надели смокинги. Время тривиальной пошлости, разрушение базиса естества. Искусство атакуется шарлатанами, графоманами и делягами, на него катит, по меткому выражению С. Юрского, «девятый вал пошлости».

Что же она такое – эта самая пошлость, чёрт ее дери?!. Пошлость – это то, что блестит и мелькает. Точнее, много блестит и много, слишком много мелькает. Из чего следует вывод, что пошлость – это некая вылезающая из нормы чрезмерность. Вкус – в строгости и в скупости средств изъявления. То, что мы называем чувством меры и есть чувство прекрасного. Поэтому в театре, к примеру, игра с достоинством, игра строгая и тонкая, – предпочтительней кривлянья и немотивированного крика и размахивания руками. Вспомним, чему учил режиссер Гамлет актеров, которые должны были сыграть пьеску под названием «Мышеловка». Наигрыш, всякий перебор и перехлест – признак дешевизны, признак ПОШЛОЙ провинциальной игры. «Не суетитесь лицом», – учил нас Станиславский. И вообще не суетитесь!..

Далее. Пошлость – это то, что искусственно. То, что ВНЕ ПРИРОДЫ. Природа никогда не бывает пошлой, даже когда выдает нам ослепительно кровавый закат или раскрашивает пестрый хвост павлина. Но те же краски на полотне художника или на чьей-то одежде могут выглядеть дурновкусием. Почему детские рисунки никогда не бывают пошлыми? Пошлость созидают взрослые, т. е. испорченные идеями и знаниями люди. Рассказывают: когда Феллини приехал в Москву, ему с гордостью идиотов стали показывать ВДНХ. Феллини посмотрел и с грустной улыбкой сказал:

– Эта архитектура – плод воображения взбесившегося кондитера.

И добавил:

– Это здание я бы скушал, так оно похоже на торт!

Итак, пошлость – ТОРТООБРАЗНА. В ней всегда много сладкого и велеречивого. Много крема и одеколона. Когда я смотрел по телевидению ПРАЗДНИЧНЫЕ КОНЦЕРТЫ из Кремлевского Дворца, мне всегда казалось, что я принимаю

ПАРАД. ПАРАД ПОШЛОСТИ. От этой напыщенности и сладости просто тошнило. Все ложь и высокоидейная пошлость. Чтобы ложь выглядела голой правдой, нужен был псевдопафос для прикрытия – нет ничего пошлее этой высокопарности так называемого искусства соцреализма.

И, наконец, последнее, хотя тема неисчерпаема.

Пошлость – это пустота. Это бессодержательность, глумливо и агрессивно нападающая на смысл. Когда падают штаны у плохого клоуна – это скабрезность. Когда падают штаны у Чарли Чаплина – это Искусство. Пошлость – это вульгарность. И как раз небывалый навал этой пошлости мы сегодня переживаем. Пошлость непобедима, она «везде, везде», как Хлестаков. Только Искусство может победить Пошлость.

Вот почему единственное, чего боится пошлость – это Искусство. Оно может ее распознать, выявить, даже когда пошлость малозаметна или очень привлекательна.

Гениально умел распознавать такую пошлость Чехов. Давайте сегодня же перечитаем его рассказ «Душечка» и мы многое поймем. И загрустим, потому что пошлость въедлива в наш быт. И этот быт вдруг становится нашим бытием.

Пошлость тем и страшна, что входит в привычку. Она – рядом, она всегда нам близка – вот она, тут, всегда с нами!.. Она – это мы!.. Все!.. Без исключения! Пошлым бывает даже президент. А кандидату в президенты даже нужно быть пошлым. Чтобы понравиться массам. Пошлость бывает длинноногой и голопузой, с золотыми цепями на волосатой груди и золотым крестом на пупе. Вот она развалилась в кресле, вот спряталась в лощеном журнале, вот она в норковой шубе, с бриллиантами, а вот она в нищенской обстановке – на рыночном коврике с дурацким изображением кота и русалки.

Пошлость беспредельна. Она не знает границ. Она интернациональна и планетарна. У Всемирной Пошлости есть опора – это то, что мы называем «массовой культурой», а точнее, массовым бескультурьем. Вся наша «попса» – это пошлость для молодежи, для ее оболванивания и обкуривания. Но, простите, как ЭТО приятно!.. К тому же в эту пошлость вкладываются большие деньги, а возвращаются деньги – огромные!.. «Массовая культура» – апофеоз Пошлости. Тут есть свои идолы и королевы. Им поклоняются в вакууме безбожия. Пустоту яростно размешивают в пустоте. И распространяют в эфире, пустом эфире.

Но пошлость бывает и с национальными признаками. Русская всепобеждающая пошлость сдалась американской, еще более всепобеждающей. Есть, наверно, пошлость африканская, китайская и даже еврейская. Однажды на кладбище я увидел

памятник, на котором огромными буквами было написано: «ЛЕВ АБРАМОВИЧ КАЦНЕЛЬСОН» – и ниже маленькими, крохотными: «моей любимой жене Саре». Так что пошлость бывает и смешной. На этой веселой кладбищенской ноте и можно закончить.

Найти пьесу или сделать пьесу. Чаще я шел вторым путем.

Лоуренс Оливье придумал себе эпитафию: «Он был забавен». Прелесть какая!.. Я бы тоже не возражал против этих слов!..

Раньше, еще в студии «Наш дом», у нас бытовала на авторских сборищах такая установка – «побредить».

Это значило – нащупать ход, приблизиться к ощущению формы и смысла.

Часто что-то предлагалось «от балды», то есть безответственно, не слишком продуманно, на уровне «бреда».

Съем содержания возникал после, потому что мы шли от формы.

Но – шли. То бишь двигались к содержанию. «Бред» надо докрутить, эффект сделать эффективным. Часто форма была ясна. Она блистала и соблазняла. Но ее пустота, ее ненаполненность была авторским позором, ибо означала лишь разбушевавшуюся фантазию графомана. Только лишь НАЙДЯ или УГАДАВ смысловое насыщение, мы были удовлетворены собой, наше авторское «я» получало признание. Поиск смысла был базовым принципом.

Архаика театра преодолима. Способ прост: попробуем быть «живыми, и только».

Каждый спектакль – пришествие Царства Божия. Но оно не само приходит, а по нашему, так сказать, вызову. Театр прекрасен тем, что высасывает из вечности кусочек временной материи, созидает конкретное очертание фантома, реальность которого в кубике сцены будет нами доказана и утверждена как новая данность мира.

Да, начинается другая эпоха, прогресс которой вовсе не ставит под сомнения старые классические достижения, но сооружает освежающие концепции, заставляет мыслить иными категориями, развивает человеческое сознание: одна образная система через промежуточные этапы переходит к другой образной системе, при этом старое отнюдь не разрушается, а преображается – без переломов, без революционных взрывов, всегда ведущих к расползанию дурновкусия.

Кризисы предписывают постепенный характер изменений:

мы, живущие прошлым, только тогда будем приветствовать новое, если оно будет заразительным и убедительным культурным проектом, а не знаком одичания и варварства.

Поиск новой театральной формы неминуем.

Однако – только в рамках живого академизма и переваренного культурного и исторического опыта.

Ну что, скажите честно, что может знать о жизни и любви женоподобный режиссер?!

Магистральный запрос публики к театру сегодня отсутствует. Публика сбита с толку и не знает, чего хочет. Она, как в дешевой столовой, довольствуется тем, что дают. Но чтобы обман не чувствовался, «то, что дают», камуфлируется под «высокое искусство» – привлекаются профессионалы, умеющие золотить пилюлю, упаковывать конфетку в обертку, превращать видимость в смотрибельное нечто, ублажающее современные вкусы на уровне суперсовременного безвкусия. «То, что дают» и «то, что требуется» взаимопроникают друг в друга, и театр делается обеспеченным местом публичного времяпрепровождения. Всем большой привет от самого низкого, что только может быть за деньги задумано и за деньги продано. Вершинин не про нас ли всех так зло и точно говорит: «Русскому человеку в высшей степени свойственен возвышенный образ мыслей, но скажите, почему в жизни он хватает так невысоко?»

Да, точно и зло.

Что-то мне подсказывает, что-то я не слушаю.

Эх, сделать бы на театре что-нибудь этакое, восхитительное, как купол Брунеллески!..

Надо признать: в легкомыслии есть своя прелесть. В том смысле, что легкомыслие – прельстительно.

В младые годы я был ушиблен театром. Жажда зрелища как такового приходит (если приходит) в детстве, поскольку требует не столько ума и зрелости, сколько игры и наслаждения. В детстве театр сопрягается с «походом» на праздник, на веселое представление типа «елки», театр всегда предполагает что-то счастливое, связанное с отдыхом, с разбеганием чувств и желаний в разные стороны – хочется получить то, чего нет, и поверить, что то, чего нет, на самом деле есть. Ребеночье посещение театра зароняет в душу память о неизвестном доселе мире, волнующем и

фантастическом. Вот почему детский театр начинается со сказки, увлекает небывалым.

Позже театр утяжеляется в восприятиях, происходит как бы укрупнение театра в размерах, открытие в нем глубинных откликов на жизнь и на представления о жизни, однако «детское» не улетучивается насовсем, радость от полученной радости плещет по-прежнему, снова и снова зовет к удовольствиям от увиденного и сопережитого. И это-то счастье мы сегодня хотим потерять?.. Эту-то радость низвести до животных снижений?!

Поздоровайся вежливо с критиком, оскорбившим тебя. Пожалей убогого.

На поворотах следует притормаживать. А как вышел на прямую, дуй что есть сил!..

В процессе деланья спектакля очень важны темпо-ритмы. Сам себя опережаешь – и катастрофа близится. Остановился – польза проклюнется. Не спеши, однако иногда следует подстегивать себя и всех – дабы на застояться. Нет закона. Но нет и абсолютного пренебрежения законом. Побеждает лишь тот, кто не знает, чему подчиняется, но действует по своему ощущению правды и идеала. Хорошо не ведать, что творишь, зная, зачем творишь. Идея – пучок травы перед мордой осла. Ты к ней тянешься, щипаешь, хватаешь, но совсем не обязательно ею нажраться.

Мне ИНТЕРЕСНО идти к результату, не сознавая его себестоимости, не понимая его необходимости, не утруждая себя самоуверенным расчетом на твердый успех.

Я работаю всегда на чистом листе.

Я делаю то, без чего меня нет.

Я не знаю, что я делаю, но знаю, почему я делаю именно ЭТО. Я интуитивист. Этим и опасен.

Мне хорошо, когда темпоритмы моей работы меняются в ее процессе. Загадки заставляют спотыкаться, движение неощутимо, если оно ровное, скука дрянна отсутствием вспышек и электрических разрядов. Когда все кивают – значит, ты убедил баранов. Когда кто-то не соглашается, обрадуйся и возбудись. Психология творчества предполагает раскосец мнений, страх незнания конечного результата.

В театральном деле ты поводырь слепых. Но те, кто прозрел в ТВОЕМ процессе, не всегда видят то же самое, что видишь ты. Твоя обязанность – наладить непрерывность процесса, извлечь направление поиска.

Бывает судорога. Это когда тупики диктуют знание дороги. Самый счастливый миг – тупики пропадают, когда исчерпанность

смысла выступает как награда в процессе поиска. Не веришь, что достиг, что достал ЭТУ высоту. Смысл открывается в тот ослепительный момент, когда уже и ты, и все разуверились в надежде поймать суть.

Однако, коли суть поймана, твои страдания не напрасны.

Дело – идет.

Вневременной характер символа лучше и, как ни странно, точнее. Я опустил гитару в гнездо из колючей проволоки. В контексте «Романа о девочках» – это Высоцкий. Но уберем контекст, дадим образ в другой пьесе – тоже будет символ несвободы.

Они думают, что искусство – это бантик, это блестки и рюшечки. Человек любит всякие украшения. Вот и вдевают ему в ухо серьгу, в нос серебристое колечко… Человеку впаривают этакое якобы красивое. Полюбуйся. На-ка. Тебе же нравится ЭТО. А теперь сними, мы попробуем другое. Мы перезавяжем бантик. Мы поменяем блестки на рюшечки, а рюшечки на блестки. Теперь в нос серьгу, а колечко в ушко. Это что-то новое опять и опять. И ЭТО опять должно вызвать восторг. Так и живем.

От одной премьерки к другой премьерке.

Блестим, играем. Играем и блестим.

Перезавязываем бантики.

В какой-то момент «открытая условность» стала не впечатлять, сделалась признаком модного, то бишь провинциального театра. Надо осторожнее с «условностью». Она быстро устаревает.

Давайте встретимся на перекрестке жанров.

Свою работу рассматривать как божественное поручение – взять за правило. Ужесточить в связи с этим требования к себе до крайности. Как дятел, долбить в одну точку. Служение высшему – не высокопарность, а будни. Со стороны – безумие, а на самом деле кайф. Счастье есть успех в честном деле.

И так вот у меня ежечасно с 1957 года. Честное слово.

На этот счет есть хороший французский анекдот про мальчика, спросившего:

– Папа, а Америка далеко?

– Заткнись и греби!

Таков был ответ папы.

Этот ответ надо мысленно повторять по дороге на каждую

репетицию.

Какое ужасное слово – «смотрибельно».

«Где дышат почва и судьба». А действительно, где они сегодня дышат?

Связи с прошлым, с театром умерших мастеров нам жизненно необходимы – между тем нам постоянно внушают, что разрыв полезен, разрыв омолаживает, разрыв соответствует художественным зовам новейшего времени.

Нет более печального заблуждения.

Вместо того чтобы строить мосты, мы закладываем и роем пропасти. Нам под разными соусами преподносится косность нового типа: штампы холодного неодушевленного театра, процветающего благодаря своей коммерческой придури – за счет эпатажа и удешевления смысла.

Подлинное художественное дерзание подменяется бесконечным в своей наглости шарлатанством. Вокруг бенгальские огни. Очень все весело и фальшиво.

Молодой, казалось бы, артист. А слышит вполуха, работает вполноги. Старенький уж очень. А казалось бы, молодой. Вполсердца. Вполмозга.

Отрыв слова от смысла. Самостоятельность звука.

Главная беда – агрессия бескультурья, стремящегося к вытеснению культуры из театрального пространства. Из драматургии кое-кому надо убрать литературу, создать жанр псевдопьесы – вне Автора, владеющего профессией. Одновременно объявляется война против человечности, «неслыханной простоты» и естественности в проявлении чувств и их оттенков. Вместо драмы конфликтующих характеров дать убогое повествование, в котором люди-знаки общаются именно знаково: попсовый принцип фабричного изготовления пьесы возобладает и рекламируется как лучший на сегодняшний день. В театр пришла посредственность. Графоманству открываются двери. Словесный понос неиссякаем.

– Вы мне что-то, кажется, хотите посоветовать? – спросил популярный артист на зрительской конференции.

– Брехать не надо! – сказал зритель, встал и демонстративно вышел из зала.

Можно не знать законов искусства, но надо им следовать. Отдельные шизоиды, конечно, были и слыли нарушителями, но при этом устанавливали СВОЙ закон. После чего их считали гениями.

Когда-то Корбюзье носился с идеей «Лучезарного города». Не получилось.

А мне хотелось бы сделать нечто вроде «Лучезарного театра» – поверьте, это не меньше и не легче. На эту идею тоже стоило бы положить жизнь. Тем более что иногда. Ну, да, именно иногда!.. она уже, черт возьми, получалась!

Сила театра в силе внушения. Что мы внушаем? Мы внушаем, что этот преходящий мир непреходящ, что бутылка шампанского, откупоренная гвоздем, есть такая же правда, как сам гвоздь.

В театре плохо не сметь. То нельзя, это нельзя. Табуированный театр – не мой театр. Но и вседозволенность – признак самого дурного тона.

Надо иметь (чувствовать) полную свободу и в то же время контролировать себя вопросами: «Это зачем?», «Это почему?»

Хочу быть легким на подъем в отношении ЛЮБОГО предложения. И при том хорошо бы уметь ОТВЕРГАТЬ то, что возникает как следствие безответственности, как наглость.

Иначе говоря, собственную смелость следует поддерживать «рацио», которое эту самую смелость возводит в читаемый образ. Если образ оказывается не читаем, смелость оборачивается в самопародию, грош цена такой смелости. Все можно, если это все объяснимо. Но почему тогда так прекрасно бывает необъяснимое?.. Впрочем, оно же может и раздражать.

Бывают же на свете совпадения!.. Дюк Эллингтон в совместном творчестве с Хуаном Тизолом – тромбонистом – пуэрториканцем – создал всемирно знаменитую мелодию – композицию «Сагауаи» – шлягер из шлягеров, хит – всем хитам хит, убойный номер в послевоенном исполнении Эдди Рознера. Сочинение написано в 1937 году.

В том же году родился я.

Что бы это значило?.. А?..

Однако 37-й год вошел в нашу историю не из-за совпадений этих с виду не связанных событий, а потому, что это был самый страшный, самый жуткий по уровню кровопролитного террора

год в истории человечества. Мейерхольд ставил в 37-м году «Одну жизнь» по роману «Как закалялась сталь». Спектакль был запрещен. За что? За ни за что. Видимо, за революционную антисоветчину.

Станиславский, напротив, был вовсю разрешен. За что? Видимо, тоже за ни за что. Такое вот время было. Время, когда я родился.

Они не в моем вкусе, а я не в их формате.

Взаимоотношения между старым и новым это не взаимоотношения дедушек и бабушек с внуками и внучками – это гораздо более сложный процесс преемственности-непреемственности суждений и вкусов в непрерывном самоизъявлении культуры. Понятие «устарелости» совершенно не зависит от «новаторства», хотя бы потому, что среди «новаторов» чаще всего попадаются сугубые непробиваемые дубы и сухари. Самые замшелые традиционалисты в этих случаях будут впереди наших догматиков-авангардистов. Не раз приходилось убеждаться, что театральная новость отнюдь не нова, что все выдаваемое за «событие» тысячу раз уже было, было, было. И с этим ничего не поделаешь!.. Мы это «все» уже видели-перевидели!.. Однако несчастному зрителю впаривают и внушают давным-давно осознанное как некое открытие – ведь так приятно слыть первооткрывателем краденого. Бешеный успех ожидает шарлатана, творящего свое безобразие вне культуры, вне профессии, вне закона гармонии, и одновременно будет опущен мастер, делающий действительно новое – то новое, которое найдено в муках и напрягах процесса под названием «езда в незнаемое».

Совсем не факт, что будущие поколения всегда впереди предыдущих. Беды принесут Искусству и те, кто родится и станет жить после нас – где гарантия, что этого не произойдет?.. Ведь то, что происходит сейчас, слишком похоже на всеобщее одичание. И ужас тебя берет, когда понимаешь, что ты такой же, как все.

То, что ты умеешь, умеют многие. Это плохо. А вот то, что ты НЕ умеешь, ты делаешь исключительно хорошо. И это отвратительно. В общем то, что на уме есть, надо делать блестяще!

О мизансценических перестроениях режиссер обязан заботиться еще на стадии застольного периода, когда актеры только начинают нащупывать свои связи. В тот момент важно

правильно их, актеров, посадить за столом – желательно друг перед другом или рядышком, чтобы они могли общаться перекрестными взглядами – свободно, импровизационно, совсем бесконтрольно. Не раз бывало, что такое предварительное соединение диктовало будущую сценку. Интуитивное, рожденное как бы случайно требует закрепления – рисунок мизансцены возникает как бы из ничего, приобретает искомую органику. Важно проследить за графикой этого процесса, облагородить хаос, заставить себя и актеров поверить в абсолют композиции. Выйдя с наметками в интерьер, ты получаешь уверенность в эстетической правильности того, что делаешь. Постановка делается не примитивным приказом типа «стань туда, а ты пройди сюда», а в режиме сотворчества, облегчающего достижение самой трудной задачи – сделать мизансцену невымученным актом результативного процесса. Мизансцена – бабочка, вылупившаяся из кокона, готовящего священнодействие природы – рождение того, чего еще не было.

В гротеске всегда ищи, находи и храни сущностное. Гротеск без сущностного – кривляние.

Многие именно так сейчас «гротескуют». То есть кривляются.

Лучшим Актером всех времен и народов считаю Михаила Чехова. Хотя, как это ни странно, я его не видел. Ну, разве что в «Человеке из ресторана». Но это кино, а не сцена.

Мне тем не менее кажется, что я его знаю.

Знаю даже все его неожиданности и непредсказуемости. Он – артист театра большого стиля. Ему в равной степени подвластны гротеск и психологизм, комедия и трагедия.

Он умел быть инфернальным.

Он чувствовал форму, как Бог. Он купался в любой формальной луже, извлекая из нее фонтан. Он умел ИГРАТЬ, никогда не перешагивая границы игры, – к примеру, никогда не кривлялся. Но острота рисунка в роли – это гений Михаила Чехова.

Я думаю, что и смыслу он служил с неменьшим мастерством. Он был духовный человек, что среди актеров редкость. Его юмор и философия сопрягались в чудодейственный акт искусства – это бывает: что бы ни делал ЭТОТ актер, даже какую-то ерунду, а от него исходит некий божественный инфернальный свет.

Такому доверяют с первых слов, с первого появления. Он очень скоро превращается в Его Величество Лицедея, помоцартиански живущего нутром и свободным интеллектом.

Холстомера лучше всех сыграл бы Михаил Чехов.

Ходкий товар в репертуаре. И театр вошел в рынок. И – понеслось.

Хорошая пьеса всегда сопротивляется. Она податлива только с виду, подлая притворщица на самом деле. Бывают моменты в работе, когда она вступает с тобой в открытую борьбу – и тут дело доходит иногда до драки, до рукопашной. Хочется набить пьесе морду, вырвать из нее десяток-другой неподдающихся твоей воле мерзких страниц. Но и она, пьеса, не остается в долгу, пускает твою кровь, ломает руки-ноги, душит тебя, бывает, своей железной хваткой, не увернешься…

А затем вдруг снова наступает мир, покой и благодать. Работа идет как по маслу. Кризис куда-то ушел, снова воцарилась идиллия. Но чем она дольше и приятней, тем более ты должен быть бдительней: вот сейчас, сейчас вдруг она оскалится, покажет милые зубки, вмиг сделавшиеся ощеренными клыками, – и снова рубка – кто кого? – или она меня, или все же я ее.

Победитель будет выявлен на премьере.

Однако множество раз я побеждал, когда поддавался. Когда делал все, чтобы хорошая пьеса торжествовала.

Правда – лишь сборище тайн. Преимущественно нераскрытых.

Ирония всегда хороша. Но у нее есть одно нехорошее качество – ее могут и не заметить!

Наш театр, конечно, камерный, с необорудованной сценой – без кулис, без штанкетов. Без колосников.

Без оркестровой ямы (а ведь у нас множество спектаклей с живой музыкой). Спасает нас глубина.

Ставить на такой сцене – вынужденный героизм, чтоб его черт побрал.

Но – выкручиваемся. Принцип «голь на выдумку хитра» очень даже бывает полезен – возникают решения обалденные, непредсказуемые – те, что вырывают меня из всех и всяких контекстов. В данном случае я говорю вовсе не о себе, а о художественной энергетике так называемого «бедного театра», пытающего зрителя своими «отказами» (термин В. Э. Мейерхольда) и радующего ошеломительными фокусами в обращении с пространством.

Анализ каждого представления, таким образом, необходим не столько мне лично, сколько для утверждения приемов и средств,

диктуемых малой сценой и ощущаемых ПОТОМ как единственно верные. После анализа ошибки кажутся такими противными.

Театр взывает к дерзостной высокой ноте, взять которую приходится из последних сил, но – чисто, добравшись до нее охрипшим, но собственным голосом. Тут случайно найденное вдруг оборачивается драгоценным, неожиданно укладывается в гармонию, в прекрасное или обаятельно нелепое.

«Я трагедию жизни претворю в грёзофарс.»

«Театр грёзы» – это что?

Это изумительное (изумляющее!) направление, основанное на откровенной мистике и чувственных таинствах игры. Мистика головокружительна. От нее собственно и произошел театр как волшебное искусство, пограничное между реальностью и сверхсилой. В «театре грёзы» будут размыты краски жизни, наступит торжество «импресьона», окажется закодировано сонмище страхов и ужасов в сочетании с упоениями от первозданных и выдуманных красот. Этот театр наркотичен по определению. В нем прихотливо мерцают образы Набокова и Пушкина, рефлексивные миры Гоголя и Андрея Белого. А может быть, чуть-чуть и мои миры, извините.

Театр наш засорен лицами крайне сомнительными не столько с точки зрения на их биографии, сколько из-за их ледяного равнодушия собственно к театру, к воздуху сцены. Я знаю множество драматургов, которые не то чтобы редко, а вообще не ходят в театр. Не бывают там, и все. Хоть тресни. Это место они обходят совершенно сознательно, оно для них пугающе чужое!.. И при этом эти люди пишут пьесы – одна за другой!..

– А зачем? – спрашивают эти мастера.

Вопрос, конечно, интересный и не требующий ответа.

Искусство наших дней – странная жижа, грязноватое смешение коммерческих поделок, настроенных на обязательном участии «звезд», которые умело забыли, что есть именно Искусство, с шаловливыми писками неуемных бездарей, чья единственная задача – выпендриваться, но не знающих одного – как играть и ставить.

Наступает лучезарная эпоха полнейшего графоманства и шарлатанства. Лучшее – самое глупое, самое несделанное. Худшее – то, что серьезно, что пронизано культурой.

Игра усилиями многих (среди них масса талантов) довольно часто превращается в сплошное безобразие. Раньше – словами Ленина: «Сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое, и под видом чисто пролетарского

искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное». Теперь – то же самое, но без слова «пролетарского» – уберите его из тирады – и будем припечатаны мы, сегодняшние. Нет, Ленин – не дурак.

Выкидывая иконы на помойку, мы оскверняем все вокруг. Вот некто плюнул в Станиславского – и что?.. А то, что в театре сразу свет погас.

Высшее Актерское мастерство в умении жить на сцене в режиссерской формуле (термин Эфроса), строго следуя рисунку, подчиненному смыслу. Режиссер должен быть изящным человеком. А изящество – это гибкое подлаживание к гармонии.

Каждый спектакль – это приглашение к самому себе.

Меньше цветного света. Цветной свет убивает серьез игры. Делается сказочно, оперно, опереточно, мюзик-холльно… Пропадает почва и судьба, которые не могут от природы быть раскрашенными.

Чувствую себя уверенней, когда мой голос дрожит.

Театр бросил Россию. А Россия бросила театр. Чему удивляться?!

Лестницы и ширмы всегда спасут.

Лестницы – потому, что это знак связи материального мира (низ) с высшим, небесным, духовным (верх).

Ширмы движением своим по горизонтали и даже статикой своей дают визуальный эффект противостояния перспективе.

Актеру удобно играть на разных высотах зеркала сцены и в разных точках – сценическая плоскость обогащается за счет лестниц и ширм.

Анатолий Гладилин с горечью заметил: «Современной молодежи уже совершенно непонятно то невероятное время, когда книги сжигали, книги уничтожали, за книги сажали, за книги расстреливали».

И вот такая молодежь ходит ко мне в театр. Хорошо еще, что ходит!

Тон. Определив тон, можно ставить. Спасибо Немировичу за требование «тона».

Ханжеству многие лета. То бишь тысячелетия. С Адама и Евы тянется эта двояковогнутая легенда о грехопадении. Очень мило украсила историю искусства образцово-показательная историйка фрески «Страшный суд» Сикстинской капеллы (автор оригинала некто Микеланджело Буонаротти), которая по приказу очень морального папы была переделана – на нагие фигуры прилепили дурацкие одежды. Никто ж тогда не знал, что означенный Микеланджело – классик. А классиков трогать нехорошо. Тем более руками. Тем более грязными. В глине там или гипсе.

Не надо, ох, не надо к классикам что-то там прилеплять.

На Страшном суде вам это могут вспомнить.

Легко быть другим. Но тяжело быть легким.

Начало прошлого века ознаменовалось борьбой условного театра с натуралистическим. При этом слабость натуралистического театра выразилась в том, что его называли реалистическим. Таким образом, условному театру как бы изначально отказывали в реализме. Это была крупная ошибка. Ибо подражанием действительности занимались и те и те. Весь вопрос был в мере и способе этого подражания – во всем: декорациях, пластике, уровне актерского переживания и, главное, в самом режиссерском решении.

Широко разрекламированный «сценографический бум» уже давно погряз в самоповторах и краденых друг у друга решениях.

Историко-культурная традиция в театре нынче прервана. Кто за это ответит?

Да никто. Просто будем жевать пустоту, заедая ее ветерками премьерных восторгов.

Публика – дура. Для нее и дурачимся.

Кто-то замер в ожидании почестей и наград, а кто-то роет землю, ест говно, сходит с ума от усталости из-за репетиций и премьер. Почему-то это всегда разные люди.

Ссоры Станиславского и Немировича-Данченко доказывают одно: дело театра может быть ведомо прежде всего художественной волей, а потом уж организационной работой – если телега ставится впереди лошади, то лошадь будет спотыкаться, а телега перевернется. Примат режиссера над

директором.

В театре все решают подмостки. Контора обслуживает то, что творится на сцене.

Кулисы помогают. Или разрушают.

Постмодернизм (театральный) очень консервативен. Сущностные искания давно прекращены. После 60-х годов нет ничего нового. Одни перепевы, а уровень все хуже и хуже. Кризис авторского мышления приводит к падению и интеллектуальному выдыханию уже знакомых идей и форм.

Клоака радует одним – своей образной силой.

Сутолока амбиций. Как добиться совершенства в сутолоке амбиций?..

Консервативное театральное болото меня восхищает безрадостностью своей игры. В тусклых, непередаваемо безличных глазах актера торжество антипрофессии, полнейшее равнодушие ко всему на свете – особенно хороши безглазые артисты в комедии, там, где более всего нужен блеск в очах и состояние праздника. «Мне все до лампы» – с этим выходят на сцену, проводят там тягучее время и уходят восвояси – игра без затрат – признак якобы мастерства, этакое пренебрежение самим существом театральной выразительности. «Ничего не играй», «ничего не показывай» – этот режиссерский призыв трактуется буквально: «буду я еще тут перед вами что-то делать?!»

Так и живем-с.

От рольки до рольки.

Снобизм от беспомощности, от незнания законов театра. От нелюбви к жизни.

Главный жанр сегодня – обсёр. С его помощью можно надуть себе имя, насвистеть и накакать везде и всюду. Масса хорошо оплачиваемой вони распространяется со страниц лощеных изданий и – атмосфера создана. В ней и твори.

Где-то я прочитал про одного из отцов-основателей американской демократии, сказавшего ну прямо про нас, сегодняшних: тот, кто готов пожертвовать свободой ради безопасности, не заслуживает ни свободы, ни безопасности.

Если эту хорошо сформулированную позицию транспонировать на театр, то мы получим скучный и вялый подцензурный театр советского типа, ненавистный мне и своей

несвободой, и своей «безопасностью».

Даже в самых лучших своих проявлениях – таких, к примеру, как «Оптимистическая трагедия» или «Любовь Яровая» – от этого театра разило ложью и бесчеловечностью. Тогдашнее общество посылало театральному художнику оголтелый запрос на такое псевдоискусство, и художник со всем присущим ему талантом талантливо лгал.

Сейчас этот театр демонтирован.

Но запрос на вранье и бесчеловечность остался.

Наш театр по-прежнему не свободен и по-прежнему безопасен – для тех, кто запрашивает у художника миры, далекие от жизни, от болей времени.

Пустоглазые были во все времена.

Так называемая «естественная борьба поколений» – чушь. Борются не поколение с поколением, а культура с бескультурьем, дух с пустотой. Точнее, не борются. Он, дух, тверд своим самостоянием – тем попирает пустоту. Культура сама по себе ничего никому не доказывает. Она есть как природа, как нечто от Бога данное. Своим величием она не кичится, не страждет. А вот бескультурье постоянно шебуршится, утверждает себя.

В каждом поколении есть высокое и низкое, здоровое и нездоровое. В драке противники слепнут, делаются железными, звереют от взаимных ударов, подличают. Культура и дух молча выносят издевательства. Им абсолютно не больно. Они как бы безответны. Но в этом-то и сила их, непобеждаемость a priori, сутевое никогда не бывает ущербным, закомплексованным. Сутевое не проигрывает, поскольку не может проиграть в принципе. Поэтому будь спокоен. Что бы ни говорили вокруг, как бы ни замалчивали, ни травили, ни унижали – стой каменным столбиком – тебя можно обидеть, но тебя нельзя снести. Столбик врыт в землю и упирается в небо. Это ты. Остальное мнимость. Окружение. Клюющие кружили и будут кружить. А ты стой. Покуда стоится.

Своеволие не есть свобода. Художник во власти своеволия – то же самое, что художник ПОД ГНЁТОМ своеволия.

90 % своей работы мы выполняем на технически не оснащенных, несовершенных сценах. А спектакли почему-то выглядят убедительными. Почему?.. Да за счет великого русского Актера прежде всего. Ну, и всего остального, конечно.

Нет, вы мне скажите, скажите, пожалуйста: – Ну, зачем театру

СТАБИЛИЗАЦИЯ?!.

Репетиция за репетицией делают свое фантомное дело. Процесс постановки то легкий, то тягомотный, то усталый, то на необыкновенном подъеме.

«Люблю появление ткани», – сказано поэтом. И это первая строчка стиха. Из какого-то черного проема, из глухого небытия возникают сначала очертания некоего мира, затем в пахнущем туманом пространстве – стремительный прорыв чего-то во что-то, в новую жизнь, очертания наполняются овеществленными материями, которые приходят в движения, оживают в обликах, психофизике и голосах актеров – и тогда три новые мандельштамовские строки рокотом авторского бормотанья дополняют первую:

«…Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох».

Этот «выпрямительный вздох» у нас называется премьерой.
После премьеры кривой выдох.

Когда старики в маразме – это еще куда ни шло, это понятно. Но сегодня в маразме молодые. И вот это страшно.

В своем деле я требую от Актера «делать шаги» по методу Далькроза. Ритмика – враг разнобоя, друг живого академизма.

Раньше не говорили «трактовка». Раньше говорили «толкование».

Кабы я ставил сейчас мольеровского «Дон-Жуана», обязательно ушел бы, улетел бы на другую планету, чтобы отсоединиться от штампа «мольеризма», уведя свое и ваше воображение к иной эстетике.

Иной, но – какой?

А вот это самое интересное – искать и найти.

Ремарки мешают или помогают?.. Мейерхольд весело ёрничает по поводу «вскочил разгневанный»: «Можно и не вскочить (нарушение ремарки), но разгневаться (выполнение ремарки), можно не суметь разгневаться (нарушение ремарки), но вскочить (выполнение ремарки)». И добавляет всерьез, очень важное: «Актер всегда должен стремиться к первой комбинации»

Что ж, все правильно. Кроме слова «всегда».

Магия театральности куда-то исчезает, как только на сцене появляется настоящий Актер. Но магия театральности возрастает, если этот Актер еще и служит театральности, то есть умеет делать то, что приковывает к нему внимание благодаря неожидаемым от него вещам – вдруг он потрясающе запел или показал свое мастерство в пантомиме. Как все-таки хорош синтетизм!

Я не исповедую «минимализм». У меня просто нет денег на дорогостоящие декорации. И сценочка. Любимая крохотуля.

Интерьер требует цветного света. А ты воздержись. Воздержись. И еще раз воздержись.

Полезная штука в наш век – тихое воздержание.

На кону сегодня стоит не только собственно мастерство актера, режиссера, автора, а само явление российского театра как конгломерата культуры и истории, как средоточия нравственной опоры общества, гниющего и разлагающегося.

Театр, не моргнув глазом, перестает быть «кафедрой», «храмом», «гнездом», «ансамблем», если хотите, «коллективом единомышленников», и со всей присущей ему энергетической яростью выполняет честно свою дисфункцию: отторжение от политической жизни страны, от гражданства в его самом высоком, пушкинском, булгаковском, платоновском, бунинском, пастернаковском (каком угодно!) изъявлении, от интеллектуального и божественного промысла. Театр удаляется от всего этого от сезона к сезону, надевая на свое человеческое лицо этакую «золотую маску», из-под которой реальность видится довольно искаженно и не всегда реальной.

Все разбрелись по своим норам, и каждый культивирует свой успех в сфере обслуживания духовной депрессии и всеобщего грядущего апокалипсиса. Настроение падает.

Если театральный опус – некое зашифрованное послание, то публика должна получить со сцены и некий ключ к прочтению шифра. В случае невозможности расшифровки ценность шифра резко уменьшается, ибо искусство наше контактное, с потерей контакта оно обескровливается, наливается холодом, приближается своей низкой температурой к мертвечине.

Снобы, надо сказать, клюют именно на мертвое псевдоискусство. Оно роднит себя со снобами. Им по душе театр-

льдина.

Слава диагональной мизансцене!..
Из глубины слева – к порталу справа. Наслажде-ее-ение!

А куда исчезла мистерия?.. Где так называемый Дом мистерий, театральность которого утеряна в сегодняшнем дне?! Религийная игра могла бы быть очень полезной, очистительной акцией на современной сцене. Да ведь публика не пойдет!
А я уверен, пойдет. Еще как пойдет!
Опыт «Убийства в храме» надо бы продолжить.

Недопоставленный спектакль – как стонущий безмолвно инвалид, как раненый зверь, которого никто не лечит. Выходи на премьеру абсолютно готовым, иначе.

«Оформление» – до чего ужасное слово. «Сценография» – и значение другое, и звучание получше.

Есть иной театр, поддержанный иной критикой. Там и публика иная, и эстетика, и методология, и атмосфера, и даже туалеты – иные, все иное.
Вот только артисты те же – плохие. Как были плохими, так лучше не стали.

Театр из сферы обслуживания.

Меня передергивает, когда в моем присутствии говорят, что «МХАТ – это бренд». Или даже хуже: «всего лишь бренд». В эти мгновения мне хочется дать говорящему пощечину.

Тема не приходит. Она – есть. Она как бы вне меня. Приходит вдохновение. И тема сразу перемещается. Куда-то ко мне вовнутрь. И теперь тема – твоя. Теперь ты – владелец темы. Ее хранитель и распознаватель.

Никаких иллюзий по поводу театральных иллюзий.

Нынче – легко и быстро. Пишут, издаются, ставятся. Ставятся, издаются, пишут.
Пьесы-скороговорки. Спектакли-однодневки. Премьерки-самозванки.

Новое в театре – только человек. Все остальное уже старое.

Нынче режиссеры не ходят друг к другу. За редким исключением. Это происходит не потому, что мы друг другу не интересны. А потому, что боимся получить эмоции, противоположные тому, что придется говорить после спектакля. Боимся врать. Знаем: наверняка не понравится, а надо будет хвалить, криво улыбаясь. Или наоборот: вдруг что-то понравится, тогда – хуже – появится злость, превосходящая свою подругу – зависть, и тут опять надо будет хвалить, превозмогая себя. Режиссер не любит режиссера. Это как бы входит в профессию. Коллеги испытывают дискомфорт.

А раньше не так было. Раньше и Мейерхольд Станиславского смотрел, и Станиславский Мейерхольда. И к Вахтангову ходили, и в Малый. Эстетические противники не были врагами. Конечно, борьба и всякое такое имело место, но не было того, что определилось чеховским точным словом: «все враздробь».

Ныне каждый возделывает свой сад на своем огороде. Ныне взаимонеприятие оборачивается взаимоненавистью. Единого театрального процесса нет. Хотя все улыбаются друг другу и обнимаются при встрече. Куда и почему исчезла искренность?.. Во что превратилась доброжелательность?

Встречаемся на похоронах. Там – радостное общение.

Похороны – лучшая тусовка. Похороны – лучший съезд СТД.

В параллель умиранию института театра как средоточия социальных и психологических проявлений в визуальной игровой форме происходит вымирание общества, нации – того массового контингента, который в былые годы был хранителем духа народного, его базовых принципов и представлений. Гниет театр в гнилой атмосфере. Ибо его лишили опорных традиций, сделали придатком всего неестественного, поставили в один ряд с развлекухой кино, телевидения, казино и туристических путешествий.

Смерть театра – клиническая, настоящая – еще не наступила. Но вымирание людей в России неслучайно совпадает с последними вдохами и выдохами человечного искусства.

Самый лучший жанр сегодня – трагикомедия. Да и завтра, и вчера – то же самое!..

Пушкин первым учуял ТИП Хлестакова, называл таких людей «буфонами».

В сущности, свобода – чувство жизнерадостное. Угрюмство –

от зажатости. Иду наперекор – еще не значит, что ты свободен. Свобода штучна, индивидуальна. Чем более человек зависим, тем чаще он свободен.

Свобода – это внутреннее состояние, а внутри, если пусто, свобода будет болтаться между тюремными стенками. Свободный человек в театре отстаивает свою личность в сфере сочинительства, то есть там, где никакое давление со стороны попросту неприемлемо. Поэтому свободе так необходима питательная среда – сцена, искушающая множеством самых разнообразных проявлений.

Боли нет. А когда нет боли, ничего нет. Искусство без боли, как несоленая икра, липнет к языку, превратившись в безвкусную жвачку.

Хороший (громкий, тембрально разнообразный) голос в театре сегодня – анахронизм. Молодые бормочут, их мощи не хватает и до третьего ряда. Их немощи хватает.

Будто вчера написал про наше сегодня Мейерхольд: «Вульгаризованный модернизм служит той искусной заплатой, с помощью которой гнилой товар бесцеремонно продается публике за свежий».

А до этого еще более хлесткие, нет, хлещущие нас слова: «.этот театр берет на себя задорный тон слыть за „новый“ только потому, что он запасся целым мешком клише модернизма, – к такому театру нельзя относиться терпимо».

Можно, Всеволод Эмильевич. У нас все можно. У нас такой театр сейчас как раз возводится на пьедестал.

А насчет «целого мешка клише» – это Вы тоже точно сказали!

Наверное, я уже старый. И пришла пора прикидываться молодым.

Но молодым прикидываться хуже всего, это пошлость.

Впрочем, пошлость бывает и отвратительна, и привлекательна.

Нет партнерства на сцене – это заставляет страдать. Конечно, зрителя. И, конечно, режиссера.

Нынче и на сцене разучились слушать и слышать друг друга.

Все больше в фас, все меньше в профиль – такое общение хорошо для эстрады, на театре сегодня большинство глухих. Школа ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ вытесняется анти-школой взаимодействия – оказывается, так можно играть, и никто не бьет

в колокол и не кричит: «Так нельзя!..»

А почему?

Правда не нужна.

И что же это за театр без правды, без партнерства?..

Это концертный театр якобы «звезд», где каждый вне каждого, каждый за себя. Все независимы. Не спектакль, а парад суверенитетов. Каждый тянет одеяло на себя, все связи демонтированы совершенно сознательно – этакий театр клавиш, где белые могут без черных, черные без белых – главное, чтобы НЕ ВМЕСТЕ.

Понятие АНСАМБЛЯ дезавуировано изначально: на кой нам сплетения, вяжущие и крепкие. Все на живую нитку, в результате все неживое.

И вот так играют сегодня повсюду, даже в академических логовах, не только в сраных антрепризах.

Сколько сереньких хотят выглядеть цветастенькими!

Театр наш – у Никитских ворот (вход с бульвара) – и помнится: вот прямо напротив жил Иннокентий Михайлович Смоктуновский – для кого-то «Кеша», для меня именно Иннокентий Михайлович.

Однажды я был у него в гостях, хотел, чтобы он сыграл в моей пьесе о Кафке. Он страшно испугался, не стал читать, сказав:

– Наверно, это гениально, но это не мое.

Я попытался пробиться к нему:

– Но я прошу – вы сначала прочтите.

– Нет-нет, не буду. Давайте лучше чай пить.

Стали долго пить чай. Я опять за свое после чая:

– Прочтите. Тут роль для Вас.

– Не мое, не мое, – замахал он руками. – Еще чаю?

Тут я понял, что он непробиваемый.

Жаль, конечно. А впрочем, совсем не жаль – Андрей Алексеевич Попов прекрасно сыграл в этой моей пьесе и постановке на Малой сцене МХАТа. С ним тоже много чая выпили.

Есть такое слово – «переплавить». Театр переплавляет реальность в ирреальность. Что-то есть в этом колдовское, может быть, и злокозненное. Во всяком случае, когда колдовство ПРЕВРАЩЕНИЯ становится превыше нашего опыта, это доставляет нам огромное удивление перед ошеломительно незнакомым, но явно существующим миром. Сравнивая наш опыт

с увиденным (волей и неволей), мы скучаем по новым «переплавкам», обещающим нам другие, но столь же острые и приятные впечатления. И тогда мы идем в кассу театра и в очередной раз покупаем билет – только чтобы еще и еще испытать свою связь с неведомым.

«Безлюдно», – сказал Булгаков и стал носить черные очки и черную шапочку.

«Нет людей», – говорил Мейерхольд, когда закрывали его театр. А ведь Б. и М. – в искусстве были враги.

Ответь себе, что ты любишь в театре, что ненавидишь. Принципиальный вопрос.

Создание спектакля, несомненно, дорогого стоит. Сотворение репертуара, конечно же, очень высокая цель.

Но превыше всего – строительство театрального дела, – ему отдана жизнь. Однако дело это будет священнодействием лишь при условии, если на твоем репертуаре родится театр – ансамбль, театр – дом, храм, гнездо. Театр упоенного служения Высшему. Это не слова: театр, выхарканный кровью.

Искусство знака – древнее искусство. Именно потому оно ближе дикарю с его наивным примитивизмом поэтического миросознания.

Знак и сегодня хорош для малоинтеллектуальной публики (ее большинство), любящей разгадывать кроссворды и потому думающей, что она много знает.

Актеры-живчики ничуть не лучше, чем актеры-амёбы. Наигрыш отвратителен как «недоигрыш». Пассивное стояние на сцене все равно, что макет Ниагары.

«Быть знаменитым – некрасиво». Всего-то три слова, а их противостояние сегодняшней суете очень жесткое. Театр – публичен. Он невольно, хочешь – не хочешь, ставит тебя на прилавок рынка, превращает в предмет раскрутки. Массовая псевдокультура таранит художника, желающего отчуждения от белиберды. Самоутверждение любой ценой сегодня поддерживается высоко оплачиваемой индустрией телевидения – самого бесовского проявления бесчеловечного. Сегодня можно законным общепринятым образом, то есть за деньги, сфабриковать любую «звезду», ценность которой – грош, видимость которой – мульён.

Не надо портить хорошими рецензиями и без того бездарный спектакль.

Каждому спектаклю придать только ему присущую грацию. Важно изначально, еще на старте игры воображения, придумать стилеобразующие элементы, количество которых впоследствии следует минимизировать. Отбор производить на стадии черновика, именуемого репетицией. Особое внимание всему нечаянно родившемуся, но возникшему благодаря интуитивному, не всегда точному, зато божественному, нисходящему свыше чувству. Доверять себе безо всякой осторожности – значит освободить творение от какого-либо контроля, но и не доверять нельзя. В пьяном виде у большого поэта реже бывают откровения, нежели у малого. Профессионализм в том, чтобы, дав абсолютную волю и полнейшую раскрепощенность мыслей и мышц, воспользоваться результатом, никогда не считая его форму законченной. Самое драгоценное ощутимо в продолжающей свое развитие гармонии. Изящное – то, что движется мимоходом. То, что застыло, тоже имеет грацию, но это недвижимость, годная больше для рассматривания, нежели для сочувствия. Грация холодная – балет, драме же потребен не декоративный, а подлинный огонь. Не запись сердечного стука, а настоящее сердцебиение.

Для большинства людей театр как Искусство и сейчас в диковинку. Матросня на спектаклях Мейерхольда гикала и курила цигарки.

Придет день – и смерть унесет тебя. Куда?!
Опять же в мир Театра. Не волнуйся.

На вопрос: «Что вы делаете в сегодняшнем театре?» ответьте честно хором: «Блефуем!»

Запахи кулис выдают – разные театры пахнут по-разному. Помню запах скисшего творога в одном академическом месте. Другой поразивший меня воздух – пропахшая мочевиной древесина (это в добротном здании провинциального театра). Еще одно помещение с характерным запахом то ли борща, то ли чьих-то нестиранных носков – зато гримуборные роскошные, с бархатными сиденьями кресел. Однако самое потрясающее – аромат шашлыков в здании Бакинской филармонии: хорошо прожаренная баранина, аккомпанирующая скрипке и виолончели

(это в начале 70-х годов, а забыть до сих пор не могу!).

«Пишу в стол», – говорит непризнанный писатель.

Сможет ли то же самое сказать непризнанный режиссер?

Не сможет никак. Почему?

Потому, что театр – это то, что здесь и сейчас. То есть в ЭТОМ пространстве и в ЭТОМ времени. Единственное из искусств, которое так мимолетно и так привязано к конкретному зданию-помещению.

Забыли, что такое «обобщение». Занимаемся обозначениями форм. Это никуда не ведет. Вернее, ведет, но в никуда.

Мощный Театр – диво. А бывает – как мужик без яиц.

Как профессионал, я обязан заботиться, чтоб мой зал был всегда полон. Любое незаполнение есть дыра, свидетельствующая мою слабость.

В этом смысле мне близок Чарли Чаплин, который не мог пережить зрительский неуспех после зрительского успеха. Когда вижу одно пустое место в зале, сердце мое разрывается, хочется застрелиться.

Я делаю демократический театр, чья радость и счастье – при виде переполненного людьми пространства.

Придя к гиперреализму, мы заново осветили обыкновенные комнатки и уголки действительной жизни – предметы заговорили вживую, появилась лирика их нового существования.

«Сбились мы. Что делать нам?!» Главное, не суетиться.

Безассоциативный театр – наша беда. Смотришь и смотришь. И ничего больше.

Слова, произносимые с рубленой, разбитой на совершенно необоснованные паузы фразировкой, есть первый признак любительской игры. Плавность и скорострельность речи (выражение Немировича), подчиненность акцентов смыслу, умение аритмично, но логично вести звукоречь, соблюдая тон, присущий жанру, – вот в чем искусство разговорной части представления. Овладев им, можно многого достичь на сцене.

Сегодня Актер, владеющий в совершенстве этим мастерством, – редкость.

«Не слышно!» – часто хочется закричать.

А когда становится слышно, кричать хочется еще больше.

Ни одно из искусств не обладает свойством, которое в такой мере оказывается для него всеопределяющим, как театр. Это свойство – чистая метафизика. В этом плане театральное действо часто именуется – и справедливо! – «колдовством». Некая ирреальность на сценических подмостках предлагает себя в виде несомненного мира со своими подробностями и другими доказательствами своей явности.

Метафизика Театра, рожденная силой режиссерской воли, в иные моменты достигает особого напряжения, интенсивность которого может стать даже «садистической» (выражение И. Бродского) благодаря «непрерывному соприкосновению метафизики темы с метафизикой языка» (тут И. Бродский, можно сказать, разъял алгеброй гармонию).

То, что сегодня происходит в России, в XVIII веке назвали бы «повреждением нравов». Но в те времена сия формула более относилась к женитьбе меж двоюродными родственниками или к заведению романа с пятнадцатилетней девочкой, к тому же крепостной. Ах, ужас какой!

Нынешние «повреждения», пожалуй, сильнее будут: наркотики в третьем классе или пускание газа на людей с целью их спасения, покупка почки у умирающего или так называемые бои без правил, устраиваемые в казино.

Как театру протиснуться в этой мерзкой толпе? в какой щелке спрятаться и как из нее высунуться? да и нужно ли высовываться?

Н. М. Карамзин делал ставку на просвещение как на «Палладиум благонравия». Гильотины и эшафоты провозглашались врагами человечности, крестьянина следовало просвещать, просвещать, просвещать, дабы получить здравомыслие и мораль в обществе, только что дошедшем до пугачевщины. Однако просвещать надо прежде всего царя и его окружение – лишь в этом перспектива общего смягчения нравов и установления благородства во взаимоотношениях людей. Свет философии отвадит от кровопролитий и жестокосердия, личностью сделается любая посредственность.

Однако жизнь и реальность расстроили эти планы. «Век Просвещения! Я не узнаю тебя – в крови и пламени не узнаю тебя!» – был вопль Н. Карамзина. Надо было что-то делать для благонравия. И Карамзин сделал «Бедную Лизу».

Яды, источаемые псевдоавангардом, отравляют современную

сцену. Я мучаюсь бесформицей, то есть необязательностью формы, ее непродуманностью, случайностью. Ситуация, когда бесформенный авангард злоупотребляет интересом к нему, для театра опасна, если не сказать, вредна, поскольку смазывает рельеф искусства, заставляет восторгаться половинчатыми потугами и амбициозными проектами, которые так же далеки от истинно художественного проявления, как шарлатан Костя Треплев от своего автора – Антона Чехова. Недавно видел «Дядю Ваню» на украинском языке. Там полностью был выброшен «экологический монолог» Астрова. Из пьесы вынули ее сердце. Да и Елена Андреевна сразу стала дурой – что ее тянет к доктору?.. Зато «фестивальный» спектакль с премиями.

Главный признак псевдоавангарда – бессмыслица, чрезвычайно насыщенное пустотой, без чувства юмора высказывание. Мнимости важничают. Им хочется хорошо и красиво выглядеть. Потому они себя и пиарят, что не уверены в самоценности. При этом неумение выдается за «а я так хотел».

Неряшливая, перекошенная во все стороны анархия стилеобразующих элементов дает лишь видимость абстрактной дисгармонии, она не только безобразна, но и безобразна. Это бракованный дух. Бракованные выбросы отбросов. Мир жизни столь велик и непредсказуем, что его воспроизведение и преображение есть проблема языка, преодолевшего безъязычье. У бесформицы есть одно преимущество перед гармонией – она ее уничтожает.

Однако почему-то до сих пор результата нет.

И в будущем не будет.

А если будет – это будет конец Искусства, означающий всего лишь всепобеждающую ерунду, конец всего и вся.

Хороший критик, хороший. Только зачем его мама родила?!

А впрочем, разве у него была мама?

Слабые спектакли – десятками! – были и у Станиславского, и у Мейерхольда, и у Товстоногова, у кого хочешь. Вопрос в том, что величие режиссерского имени определяется исключительно удачами, а дурные опусы забываются, сходят на нет, как с белых яблонь дым. Удачи мифологизируются, получают поддержку в мемуарах и текущей критике, комментируются и переосмысляются в контексте новейших концепций, благодаря чему творчество Мастера объявляется культурологической ценностью и возводится на пьедестал в виде непререкаемой легенды.

Театр – это не сам спектакль, а спектакль плюс миф об этом

спектакле.

Работа над мифом должна быть столь же изощренно талантлива, столь же мощна и обязательна, как и создание собственно художественного продукта. Сегодня эта деятельность называется пиаром, который не бывает другого цвета, кроме как черным.

В условиях отсутствия какого-либо серьезного театроведения – миф перерастает самое себя и творит некую всепобеждающую липу, делающую живое окаменелым, но зато очень и очень авторитетным. Печально, но факт.

В свое время Любимов перегородил течение театральной реки. Всем стало казаться, что театр формы – это именно театр Любимова, что Мейерхольд нам его послал как своего единственного наследника, что примат визуального решения, уничтожающий психологизм или, по крайней мере, его сужающий – это и есть новое, как думалось в 60-е.

Река, стукнувшись об эти преграды, естественно, забурлила и пошла искать обходы.

Возникли новые течения.

Вдруг стало неясно, куда, к примеру, девать Шварца?!.. Или – Ионеско?..

У чему отнести Театр Брука с его «Кармен» или Стуруа с его «Лиром»?

В какие берега надо втискивать Марселя Марсо – или пантомима не театр, не поэзия зрительных образов?.. И так далее.

Сегодня, не слишком разобравшись в только что явленном наследии, мы отпрянули от него, как от какой-то наскучившей, навязшей в зубах проповеди, с большим остервенением стали созидать новейшую муру, словно ничего раньше и не было. На пустом месте!..

А место, простите, было отнюдь не пустое.

Теперь Любимов ничего никому не перегораживает.

Но река обмелела. Река как-то не слишком течет.

Артистизму нельзя научить. Артистизм – от природы, от генетического устройства психофизики, хам артистичным не бывает. Однако артистичность можно и нужно развивать.

Парафразы конструктивизма очень часто проникают в современный театр, чертя пространство убогими самодеятельными линиями.

Энергия фарса атакует сегодня психологический театр, делая

его, во-первых, не скучным, во-вторых, живым, в-третьих, достаточно «во-первых» и «во-вторых».

Во тьме светящаяся точка – это уже Театр. Ибо – образ. А если она движется, то удаляется, то приближается, то это уже мизансцена, постановка, драматургия, настроение, поэзия, музыка, правда жизни и смерти, это уже философия, миросознание, тайна, магия, переживание, вера, безумие, чудо.

Ошибочно думать, что я мудак. Правильнее думать, что я большой мудак.

Однако непонятно, почему я тогда такой востребованный?!

Попугай – личность. А соловей – посредственность. И такое бывает.

Приветствую «Док. театр». Но. Документ есть документ.

Не всякий документ взывает к вымыслу.

Вымысел не равен образу. Документ – редко образ.

Образ достигается всей театральной структурой.

Зачитывание документа делает его пассивным, статичным, уничтожающим театральность.

Документы надо уметь сталкивать. Снабжать ассоциацией, укладывать в концепт.

Жанр фактомонтажа не нов. Третьяков – апологет такого театра. Леф! Еще Маяковский призывал: «Воспаленной губой припади и попей из реки по имени Факт».

В этой реке легко утонуть. Много мути.

Эта река – бесконечна. И никогда не глубока.

Как выбрать факт для театра?

Какой факт годится для драмы, а какой нет?

Обыденность и сенсационность – враги.

Надо научиться работать с обыденным, как с сенсационным. Голый факт – ничто. К голому факту следует привесить комментарий – доосмысление и переосмысление фактов необходимо.

Перечисление фактов – не есть драматургия.

Это тексты, а не пьесы. Театр превыше газетчины.

Создатели текстов – не драматурги.

Мало расшифровать диктофонную запись.

Диктофонщики – не умеют писать пьес.

Сколько пленки – столько текста. Смешно.

Но жанр будет обозначен, если из диктофона сделать «исходник» и продолжить труд.

Мой опыт – «Убийство в храме. Репетиция» – показывает, что нужна пьеса. То есть минимум – сюжет и характеры. Нужна поэтика. Поэтический, музыкальный (зонговый) комментарий – это один из приемов. Далее – метафоризация документа. Его обобщение.

Актер в таком театре превращается в Автора, Автор в Актера.

Повествовательный дискурс дает укачивающий ритм. Иногда его бывает достаточно, чтобы документальное своим усыпляющим воздействием подменяло театр. Однако сон – тоже своеобразный документ.

Приближая театр к жизни, ставя знак равенства между жизнью и театром, мы лукавим, подобно Н. Н. Евреинову, хотя бы потому, что Н. Н. Евреинов вышел из Серебряного века и не вошел в реальности 20-го. Он был поэтом символятины, то есть обезжизненного символа. «Хэппенинг» – это украшение жизни, но отнюдь не сама жизнь. Витрина – не театр, а театрализованная картинка.

Течение жизни во времени и пространстве невоспроизводимо. Вот почему любой документ, так или иначе, получает на театре угол зрения, даже если мы подаем его, документ, так сказать, «объективно».

Любое изъявление искусственно, так что «повторение» документа, волей-неволей, все равно театр. Правда, плохой.

Узнавание смысла документа происходит лишь потому, что в новом пространстве и в новом времени документ попадает в новый контекст, делается другим, оставаясь при том ТЕМ ЖЕ САМЫМ.

Только домысел и вымысел может создать другую жизнь документу.

Пушкин, написавший «Историю Пугачева», не был бы Пушкиным, создавшим вослед «Капитанскую дочку».

В противоположном направлении двигался, скажем, Фадеев, который препарировал историческую правду в угоду выдуманному им сюжету и партийной идеологеме – клеветал на прототипов – Выркову и Лядскую, исковеркав им жизнь в социалистических реалиях, – жить с клеймом предателя было непереносимо. Между прочим, этих конкретных людей спасал от уничтожения при жизни не кто-нибудь иной, а. Сергей Аверинцев! – выдающийся филолог и религиозный мыслитель нашего времени. Он делал это в ранге депутата, но совершал поступок – ВО СПАСЕНИЕ ДУШИ тех, кого облили грязью якобы на документальном материале.

– Ненавижу доносчиков и ловцов бесприютных собак! –

написала Майя Борисова.

Так что вымысел может оказаться «сильнее» документа. Точнее, стать новым документом, позорным и позорящим действием, через множество лет встречающим противодействие.

Методология внедрения фактомонтажа в литературу была применена еще Дос Пассосом (в живом и классном переводе Стенича) – там вымысел чередовался с документами и газетчиной.

Кстати, «глотатели пустот» ходят и в театр.

Век богатырей сменился веком карликов. Где ТЕ артисты, ТЕ режиссеры, ТЕ авторы?! Да и где ТЕ зрители, для которых можно было играть ТЕ спектакли?.. Все они, не делившие жизнь и искусство, ушли в иные миры – туда, откуда нет возврата.

Со сцены веет гнусным корыстолюбием. Гонорары иных «звезд» запредельны. Цена билета на иной спектакль превосходит месячный заработок иного человека. Это бред.

Больше всего мне претит превращение Театра в чистый бизнес. Художник-бизнесмен есть нонсенс. Однако бедный художник – нонсенс не меньший. Зарабатывание денег есть всего лишь средство сохранения и укрепления дела. Вместо этого – обогатительная цель театра как таковая мешает искусству, ломает искусство, убивает искусство. Театр – это то, что творится на сцене. Сила театра в его художественности, а художественность достигается отнюдь не всегда с помощью роскошных декораций. Деньги нужны театру для декораций, а не для роскошных декораций. Деньги нужны для оплаты труда актеров, а не для оплаты «звезд». Бешеные заработки, к которым все так стремятся, радуют блефующих ремесленников. Художника радует удачная премьера. Деньги не самоцель, хотя их отсутствие может сказаться на качестве. Внутренний огонь горит бесплатно.

Все, что я делал, доставляло мне удовольствие делать. Удовольствие бесценное, поэтому сколько мне ни плати – эта сумма всегда была и будет ничтожной. Дают – спасибо. Не дают – я все равно буду делать то, что нравится.

В каждом театре есть своя авгиева конюшня. И располагается она на сцене, и лишь потом надо искать ее в кулисах. Все решает сцена. Хороший ли театр, плохой ли – решает то, что происходит на сцене. Все остальное – второстепенно. Однако редко или даже никогда не бывает так, чтобы в кулисах царствовала конюшня, а на сцене красота. Тут все взаимосвязано. Вонь и нафталин – на все здание.

Однажды на репетиции две очень хорошие актрисы устроили мне, как говорил Зощенко, «некрасивую сцену», стали со мной пререкаться (совсем не по делу), отказываться сделать то, что я просил.

Взбешенный, я стукнул кулаком по столику так, что он затрясся, и проревел:

– Прекратите это каботинство!

Все замерли, услышав незнакомое слово.

После чего обе актрисы смиренно выполнили задание.

Однако вослед, по окончании этой репетиции, ко мне посыпались вопросы: что я сказал? Что имел в виду? И вообще – что такое каботинство?

Я, конечно, знал, что говорил. Но в сердцах, а может, от нахлынувшей обиды, ухмыльнулся и сказал:

– Я расскажу, что такое «каботинство». Но позже.

– Когда?

– Когда сочту нужным.

Многие артисты театра стали приставать ко мне – скажите сейчас. И это продолжалось несколько месяцев.

Тогда я слукавил еще раз и пообещал раскрыть тайну каботинства 27-го марта, в День рождения нашего театра и в Международный День Театра.

Итак, каботинство. Или каботинаж. Французское словечко. Но я его слышал многократно во МХАТЕ, когда работал там. Прямой смысл – плохой актер, кривляка, притворщик. Отсюда мхатовское неприятие ложного поведения как на сцене, так и в кулисах. Каботинство стало выражать всякий обман, склонность к интригам в театре, любое показное вранье. То есть во МХАТЕ презрение к внешней дурновкусной игре перевели еще и в этическую сферу, называя каботинством актерский саботаж, нечистоплотность поведения в кулисах, подлость и высокомерие в отношениях коллег.

А все началось с Бенуа, с которым любил полемизировать Мейерхольд. Бенуа считал, что лишь Московский Художественный театр «не умеет лгать». А, мол, вот Рейнхардт и Мейерхольд – это обман, каботинаж.

В ответ Мейерхольд, конечно, огрызнулся, стал настаивать на прекрасном изначальном значении словечка – это, мол, странствующий мим, гистрион, комедиант, и ничего в этом плохого нет.

Так что существует две точки зрения на каботинство – мхатовская и мейерхольдовская.

В споре со своими актрисами я употребил слово

«каботинство» во мхатовском толковании. Но мейерхольдовская мне тоже нравится.

Время бесчувствия – время безмыслия. Безмыслие – как следствие, как результат бесчувствия.

Подсматривать нехорошо. Почему же театр, подсматривающий жизнь, обязательно хорош?..

Вся штука в том, КАКУЮ жизнь подсматривает Автор, а его глазами – мы.

Реальность постоянно ускользает.

В театре мы имеем дело с этими бликами и отсветами – только. Даже самый бытовой, оснащенный натуральными подробностями сценический мир есть подделка, сколок с подлинных житейских элементов. Все равно он – результат ВПЕЧАТЛЕНИЯ или ПРЕДСТАВЛЕНИЯ Автора о сущем.

Процесс подсматривания, воплощенный в гармонию, называется спектаклем. Пьеса – главный ориентир этого процесса. Ее задача – дать границы ускользающей реальности, привести хаотические движения жизни в некое проектное действо, в котором игра станет временным заменителем этой самой жизни, – то есть собственно театром.

Актеры мнут режиссера. Страшное зрелище.

Кто мне объяснит, КАКАЯ новая театральная идея появилась за последние десять – двадцать лет? Нет такой идеи.

Зато якобы нового много. И еще больше якобы идей.

Театр «У Никитских ворот» – моя добыча, вытащенная на свет божий коллективным трудом. Это золото, и я знаю о том, а другие не знают, не ведают – для них и работаем. Здесь поставлено мною около сотни спектаклей, каждый фигня бесценная – для меня, для меня, для меня. Вот почему следует уже сейчас думать о том, что будет, когда подохну. Есть три варианта.

Первый: все разрушится.

Второй: все разрушится, но не сразу.

Третий: все разрушится, но при этом театр начнет новую жизнь, все тут будет по-другому.

Казалось бы, третий вариант предпочтительней. Но кто заручится, что «по-другому» будет лучше?

Второй вариант ужасен, поскольку медленная смерть ужасна. Очень не хочется гниения, одурения, окостенения. Как-то

неплодотворно это все будет смотреться.

Выходит, первый вариант – самый оптимальный. Но и он как-то не радует. Скорее, он самый печальный.

А может, поддаться фатуму и сказать себе: будь что будет?.. И не волноваться, не дергаться прежде времени?

Нет. И это МНЕ не подходит.

Единственный выход – не помирать. Не подыхать – единственный выход!

Сегодня мы все – участники рынка, но большинство об этом не знает.

У этики есть одна слабость – она никому не нужна. Но у этики есть одно превосходство – без нее нельзя.

Я бы хотел быть бабочкой, но только в коллекции Набокова.

Потеряны критерии в театре – что такое «хорошо», что такое «плохо». Что «современно», что «несовременно». Где «искусство», где «халтура».

Взять, к примеру, «психологический театр». Большинство критиков считает его «отжившим», «средоточием штампов», «скучным» и т. д. и т. п.

Между тем именно психологический театр есть самый трудоемкий, самый сложный вид сценического искусства – безусловный пик художественного изъявления – как авторского, так актерского и режиссерского. Психологический театр сегодня мало кто умеет делать, потому что тут надо уметь применять и К. С. Станиславского, и Фрейда, да и вообще иметь взгляд на человека и на историю. Тут КУЛЬТУРА нужна и собственная боль.

Однако отрицание психологии – сегодня растиражированный принцип, приводящий театр к кризису, к бездуховному и обездушенному состоянию. Сегодня в моде назывное, «знаковое», эпатирующее внешними воздействиями и изысками теапространство. Не Мейерхольд, а мейерхольдовщина. «Мейерхольдики».

В хорошей пьесе все персонажи переплетены меж собой. Так, как у Чехова, ни у кого больше.

Чтобы сотворить новое в театре, совсем необязательно быть «отвязным» юношей с серьгой в ухе, в надбровье, в пупке и в губе. Совершенно ни к чему посещать ночные клубы, дружить с лесбиянками и публично целоваться с педерастами. Так же

сомнительны нежные отношения с критикессами из лощеных журналов и беседы с ними за чашкой кофе с употреблением всяких чистейшей воды пижонских слов, типа «гламурно» и «круто».

Можно даже не вращаться в театральной среде и ложиться спать после 11 вечера, не будучи при том наркоманом.

Богема и тусовка в богеме окажутся лишними в случае, если ты творишь новое и при этом не изнываешь от депрессии, абсолютно здоров и адекватен. Держись, чего бы тебе это ни стоило.

Неадекватность – то ли мода, то ли способ мыслить со скошенным сознанием, то ли чувствовать себя превращенным в некое животное, претендующее на звание интеллектуала.

Сейчас таких великое множество развелось, и поскольку к множеству всегда так и хочется примкнуть, то и нового сделалось великое множество, глаза разбегаются и растрепанная душа получает информацию из дурдома, перешедшего все границы и ставшего знаком новых эстетик.

«Прекрасное должно быть величаво». Ой, насмешил!..

Причинно-следственная связь. Не обнаружил ее, проклятую, – хоть застрелись.

Иди – бросай профессию, детка.

Прочитал новую драму в жанре галиматьи.

Первейшая цель жизни – иметь свое театральное дело. Скакать со сцены на сцену тоже нужно уметь, но эта суета малоплодотворна и не слишком радостна. Не стоит распыляться. Не стоит обслуживать чужое. Не за чем тратить себя на единичное изъявление, сохранить которое нет и не будет возможности, – твое «я», внедренное в НЕ ТВОЕ, окажется одиноким и сиротливым, приговоренным к соприсутствию с далеким и часто совершенно несовместимым.

«Бормотальный реализм». «Правда в складках пиджака». «Реплика себе „подмышку“. „У театра и прачечной одни задачи“. И, наконец, „Искусство «сэконд-хэнд“.

Вчера ходил к Мейерхольду. Взял томик воспоминаний о нем и всю ночь, лежа в постели, читал. Кайф. Оторваться невозможно. Хотя читаю все это в пятый или десятый раз.

В «Афинской жизни» Карамзин пишет, устремив свой миссионерско-масонский взгляд прямо на нее: «Все вы Авгуры и боитесь заглянуть в глаза друг другу, чтобы не умереть со смеху. Аристократы, сервилисты хотят старого порядка, ибо он для них выгоден, демократы, либералисты хотят нового беспорядка, ибо надеются им воспользоваться для своих личных выгод.»

То есть выгоды ищут и те и те.

Пушкин: «Я сказал: итак, вы рабство предпочитаете свободе. Карамзин вспыхнул и назвал меня своим клеветником. Я замолчал, уважая самый гнев прекрасной души».

В чем же прекраснодушие Карамзина?

«Народы дикие любят независимость, народы умные любят порядок, а нет порядка без власти самодержавной». Между тем Пушкин мечтал об «обломках самовластья».

Пушкинский «русский бунт – бессмысленный и беспощадный» вырос из карамзинского неприятия Французской революции с ее гильотиной и демагогией. «Борис Годунов» – прямое художественное продолжение «Истории государства Российского», написанного для чего? Зачем?.. А затем, что надо было дать народу самоощущение народа, а для этого надо – мечта! – превратить Россию в «Палладиум благонравия». Народ без морали есть «чернь» – это уже словечко Пушкина. Следовательно, надо просвещать и царя, и общество с единственной целью – избежать революции. Карамзин – противник любого эгоизма – и дворянского, и крестьянского. Пушкин тоже: «Мы почитаем всех нулями, и единицами себя». Отсюда эгоист Швабрин, эгоист Онегин, эгоист Сальери. Природа человека эгоистична. Значит, нужна попытка изменить человека. Беда (черта) Карамзина в его прагматичном морализаторстве, которое Пушкин-художник отверг, вернее, преодолел, ибо был свободен, как никто. Карамзин сам отошел от «китайских теней» своего воображения и сделал все, чтобы его моральные и политические доктрины были надеты на персонажей – этого Пушкин себе никогда не позволял. Пушкину неприемлемы методы персонификации идей и идеологем. Хотя впоследствии Достоевский и Толстой это тоже делали, и делали весьма классно, ибо были гениальные сочинители.

Цветному свету – запрет. Сними цветные фильтры со всех фонарей. От цветного света исходит пошлая, мнимая театральность.

У попсы есть ролики, но нету шариков.

Истинно свободный человек то и дело говорит себе не «нельзя», а «могу, но не должен». Это и есть ответственность. Это и есть признак высшего таланта. У Шварца в «Золушке» некто Мачеха бросает такую реплику:

– Вот, например, у меня чешется нос, а почесать нельзя. Нет, нет, отойди, Золушка, не надо, а то я тебя укушу. То есть укусить можно, на «укушу» самозапрета нету. Если режиссер с самосознанием Мачехи, он и укусит, и нос почешет.

Книга учета «Нельзя» – плохое слово.

А вот «могу, но не должен», то есть «льзя», но ответственное – основа основ профессии, великое мужество и великая культура.

Театр вполголоса. Театр вполсилы. Театр вполноги. Театр вполмозга. Вполсердца. Вполтеатра.

Имя сценографа плюс имя режиссера. Но вот когда режиссер – псевдоним сценографа – это еще хуже, чем сценограф – псевдоним режиссера.

Кредо художника: кроме себя, у меня ничего нет.

Как сказал Хармс: «Я явление из ряда вон уходящее».

Заметил: коллеги-режиссеры очинно следят за своим внешним «имиджем» – множество бородатых, множество кудлатых. Бородатые – тем самым показывают а-ля-рюс-интеллект. Кудлатые – эмоционально раскрепощены, плохо предсказуемы. Серьга в ухе – свидетельство таланта нового типа, сразу видно – авангардист. Есть так же признаки педераста – тут уже не талант, а гений. Старомодная бабочка умерла. Требуются шарфики, небрежно спадающие с плеч, – знак богемы – и перстни – они придают авторитет. Очки надо выбирать в нетрадиционной оправе, рубахи носить навыпуск, хорошее впечатление оставляют сапоги и незастегнутая на одну пуговичку ширинка.

Любая театральная заумь содержит больше поэзии, чем расхожий примитив, где все «понятно» и все «никак». Надо слышать шум улицы и собственную сердечную смуту, соединяя их в несоединимое и плодотворное целое. Надо пассивно созерцать мракобесие и вгонять свою бурлящую кровь в любую омертвелую форму, чтобы она ожила. Для этого надо научиться управлять «запредельным» и рвать с логикой знакомого.

В сущности, сегодня, как, впрочем, и всегда, перед нами одна

и та же проблема – проблема языка. Она остается нерешенной, потому что она никогда не будет решена, она приговорена к вечному нерешению.

Сколько будет театр, столько будет и язык его – иногда нелепый, неестественный, иногда гармоничный, высшего качества.

Язык имеет свойство изменяться во времени, но это не значит, что он ото дня ко дню, от века к веку только становится лучше.

Бывают приливы и отливы.

Бывают периоды возвышения и разрушения.

Язык Карамзина и Пушкина ушел сегодня в тень, отступил в сторонку, отдав свое место нашему средству общения – более грубому и в словарном отношении сузившемуся благодаря наступлению на человека газетчины, телевидения и попсы.

Этот процесс тождественно идет и в Театре.

На место великих традиций, на место театра «большого стиля», театра живого академизма заступают всякие псевдятины, у которых нет языка, но есть претензия на язычок, присущий уже не гармонии, а бездне.

Язык еще связан с жизнью, с реальностью. Язычок болтается и болтает сам по себе. Язык выражает метафизику души – ее метания, поиски, связь с божественным и земным.

Язычок – метафизика внечеловечных пространств, бездушная дьяволиада.

Слышу:

– Не стоит вам зацикливаться! Отвечаю:

– А, собственно, почему?

Когда-нибудь нашу эпоху опознают по памятникам и скажут: «Это был каменный век».

Замечательным воспоминанием о Г. А. Товстоногове поделился его однокурсник по ГИТИСу Борис Александрович Покровский: «Узнав, что я из рабочих, он сказал: „Слушай, я тебя сделаю старостой, иначе мы пропадем“. И – сделал. Сам прогуливал, а староста – приятель – его покрывал.

Вместе с Гогой Борис ходил к Мейерхольду домой.

Точно так и я ходил домой к Гоге – он имел спаренные квартиры, с сестрой и мужем ее Евгением Алексеевичем Лебедевым. На кухне сидели вместе часами и разговаривали. О чем?.. Да обо всем. О театре, конечно, прежде всего. Но – не только о театре.

Именно от Гоги я узнавал последние политические новости, о которых в тогдашних газетах не распространялись – о Толстикове, о Романове, о вызовах в Ленинградский обком и о прочистке мозгов. Делился Гога и тайнами мадридского двора – кого куда назначают, кого снимают, кого собираются снять. «Я тогда тебя сделаю старостой» – вот откуда это все шло.

Покровский называл Гогу «счастливчиком». Между ними всю жизнь шла состязательность – слово «Большой» принадлежало обоим: один руководил Большим драматическим, другой – просто Большим.

«Но он ни разу не позвал меня на свой спектакль», – в этих словах Покровского обида и горечь. А сам Гога ходил к Покровскому тайно и, как говорит Покровский, «никакого отклика». Интересные взаимоотношения, не так ли?..

Знаете, какой театр сейчас начинается? Театр ледникового периода.

Если однообразие – главный признак Театра, – ну его, Театр, к богу!

Если многообразие не взывает к радости, – к черту многообразие!

В работе с Его Величеством Актером я не слишком авторитарен – всегда даю так называемые «зоны импровизации». Но очень бываю дотошен и резок, когда кто-то делает что-то «не то» и «не так».

И мы отдохнем. И мы.

Праздник пустоты. Все делают вид, что все вокруг празднично.

Уходящее непреходящее.

– Сделайте милость, не откажите в любезности. Да пошел ты в свой XIX век!

Хотите, я поставлю «Чайку», где главным героем будет Соленый? От него пахнет трупом, и я сделаю из него живого трупа на сцене.

Не хотите. И правильно делаете. И я не хочу.

Но – могу. Это я к тому, что режиссура может создать пьесе любой крен, навязать ей то, чего в ней нет, или то, что в ней есть, но в малом количестве, преувеличить до бескрайних размеров, – театр в этих случаях становится тарой, в которую можно всунуть что угодно.

Можно. Но – нужно ли?

Обессмысливание авторского мира совершается по многим направлениям, одним из самых лихих следует считать выпячивание второго плана на первый. Или материализацию намека.

Тот же Соленый чрезвычайно важен в чеховской структуре – он не просто яркий характер едкого, безудержно ядовитого человека, он прежде всего разрушитель, противленец всему и вся, одинокий бес. Выставить его в «Чайке» на первый план значит пришпандорить к Чехову другие смыслы, сделать пристройки ко дворцу, величиной своей превосходящие старые площади. Прием известный и крайне соблазнительный. Ведь у самого Чехова Соленый выписан блистательно, но вся штука в том, что чеховская система не нуждается в разбалансировке.

Искусство режиссуры, несомненно, лишь тогда искусство, если оно сохраняет авторскую гармонию, делая акценты (не больше!) в соответствии со своим толкованием. Идя вослед Автору, будешь впереди.

География мизансцены непостижима, хотя, будучи расчерченной, кажется логичной. Лучшая мизансцена возникает спонтанно, но по законам симметрии и равновесия. Соединенность точек дает видимость гармонии, между тем в пустом пространстве жизнь проявляет себя чаще всего непредсказуемо, поэтому «строить мизансцену» следует интуитивно, то есть с нарушениями ожидаемых композиций. В

сущности, все просто: сцена имеет зеркало и глубину, левую и правую сторону, а так же центр. Что еще?.. Все, ничего больше. Конечно, кроме горизонтали есть еще и вертикаль, то бишь разновысотность точки изъявления. Вот и все богатство.

Изобретательность режиссера в том состоит, что он предлагает тысячи вариаций обыгрыша пространства, каждая точка которого оказывается движимой в любом направлении.

Мизансцена как действенное следствие внутренней жизни чиста своим энергетическим обоснованием не потому, что «так хочет режиссер», а потому, что имеет подсознательный позыв.

Персонаж, живущий в мизансцене, получает возможность передвижения в сценическом пространстве благодаря экспрессивным толчкам, получаемым в процессе игры от партнера, от события в сюжете, от нарастания драматизма в микроэпизоде, наконец. Отсюда отсутствие секрета хорошей мизансцены, объяснимость удачи при ее полнейшей загадке.

В тупиках поэзии можно заблудиться. В тупиках театра можно только спать.

Мейерхольдики победили старый МХАТ. Торжество победителей. Пир победителей. Обжираловка победителей. Фестиваль «Золотая жила».

Сошествие героя-шута в преисподнюю в поисках правды. Игра в «царстве мертвых» с «царством мертвых». Дионис, ряженый в Геракла, пародирует трагический сюжет, в котором Геракл побеждает «адского пса» Кербера и спасает своих друзей. Сюжетик античный, но очень уж зовущий в сегодня.

Зажившийся шестидесятник. Это я. Глазами нынешнего молодняка с его невыстраданной свободой, пустотой в сердце и оголтелой ненавистью к культуре.

«Я человек эпохи Москвошвея», – сказано поэтом про себя и свое время.

А я человек какой эпохи?.. Интернета? Большого террора?.. Или – Большого футбола?.. И уж во всяком случае не Большого Искусства.

Спектакль – живое существо. Оно рождается, переживает детство, юность и, если не сдохло в зрелом возрасте, идет на рекорд долголетия, после чего начинается период полураспада – тут-то его и надо прикончить, чтобы не допустить полнейшего саморазрушения. Не пропусти момент убийства своего дитяти.

Приди в себя. Очень полезный совет.

Наступило время, когда ставить спектакли легче, чем их смотреть.

Заинтересовавшись историей дома, в котором мы – театр «У Никитских ворот» – работаем и будем работать, я узнал много любопытного.

Начать с того, что первые сведения о владении содержатся в записи 1745 года – хозяином «тяглой земли Устюжской полусотни» значился тогда коллежский советник С. Е. Молчанов, который на этом участке и построил двухэтажный особняк. Фасад был обращен к Никитской улице своими выступающими портиками. В 1753 году – первое упоминание о доме.

В 1802 г. дом купил генерал Я. И. Лобанов-Ростовский, по смерти Якова Ивановича дом перешел к его брату Дмитрию Ивановичу – участнику суворовских походов; в 1812 году во время пожара в Москве дом, к счастью (моему!), не пострадал.

В 1821 году здание взял Д. Н. Бантыш-Каменский – историк и госдеятель – на год, после чего продал его отцу Николая Огарева – П. Б. Огареву, наследницей которого по долгу стала его дочь А. П. Плаутина. Она сделала пристройку с Калашного переулка и продала в 1838 году дом штабс-ротмистру А. Д. Голицыну, затем по прошествии многих лет домом завладел некто А. М. Миклашевский, надстроивший третий этаж в 1883 году, после чего здесь открыли сначала Музей кустарных изделий, потом Высшие женские курсы В. А. Полторацкой, где обучалось до 300 человек. Там преподавали такие люди, как Д. Н. Ушаков (тот самый, который создал знаменитый «Толковый словарь русского языка»), историк и юрист М. Н. Гернет – автор пятитомной «Истории царской тюрьмы», и другие хорошие люди.

Здесь была также художественно-промышленная школа И. М. Галкина и Н. С. Богданова – обучали резьбе, чеканке, керамике, а в другой части дома композитор С. И. Танеев обучал хоровому пению в классах народной консерватории. Это проникновение культуры в дом завершилось тем, что в 1913 году здесь все переоборудовали под синематеатр «Унион», чья популярность в советские годы еще более возросла с присвоением зданию профиля и звания Кинотеатра Повторного фильма.

Тут уж появился я – прогульщик уроков в школе – десятки раз я смотрел здесь любимые фильмы, и не я один: «Повторка» была и остается священным московским местом, вызывающим ностальгические ретрослезы при первом воспоминании.

Мы получили «Повторку» в момент, когда там уже несколько лет НИЧЕГО не было, вернее, ВСЕ, что было, – было разрушено.

Создать заново новый кинотеатр, отвечающий современным требованиям («мультиплекс»), стало невозможно, поэтому пустующее и разрушенное полностью изнутри помещение Решением Правительства Москвы было передано нам.

Отныне на 2-м и 3-м этаже здания плюс вестибюль 1-го этажа – располагается Московский Государственный театр «У Никитских ворот», с чем вас и поздравляем.

P.S. Я бы добавил к истории дома еще и историю Немецкой слободы, располагавшейся, как известно, у Никитских ворот. Откройте «Повести Белкина» и прочтите начало пушкинского «Гробовщика». Действие «Гробовщика» – вы обнаружите это сразу – происходило вот здесь, рядом, прямо под нашими окнами.

Напротив нашего здания – здание ТАСС. Или ИТАР-ТАСС, как сейчас.

Вспоминаются путчи. Во время первого – около нашего дома (пристройка со стороны бульвара), прямо у входа в театр стоял танк – жаль, никто его не сфотографировал. Во время второго – у дерева на бульваре стоял десантник с автоматом Калашникова наперевес, а в те вечерние часы у нас как раз шел спектакль по моей пьесе «Концерт Высоцкого в НИИ». На сцене, помнится, идет действие, зал валяется от хохота, а за кулисы приходит оперативник и – шепотом мне на ухо:

– Значит так. Кончится спектакль – зрителей будете выводить лично вы. Налево, пятерками, через минутные паузы, ясно?.. В сторону ТАССа – запрещено. Ни одного не пускать. Только в сторону Арбата. У ТАССа стреляют, там снайперы, ясно?.. Только налево!

– Что-то случилось? – глупо спросил я.

– Случилось, – усмехнулся оперативник. Ясно?.. Выполняйте.

Так что наш дом действительно имеет большую историю.

Принцип сукон стар как мир. Но если его применять с умом и фантазией, он обеспечит чудеса.

Надо говорить себе: «Эпоху делает бестолочь. А отвечать буду я».

Буффонность драк, переодеваний, путаниц из-за нескончаемых переодеваний, беготни, палочных наказаний, дурашливости хозяев и сметливой искусности поведения слуг, сплетничества, интриганства и конечного наказания порока с торжеством благонравия и любовного соединения сердец – вот

старая, но всегда свежая – на все времена! – пьеса, изобилующая радостью и всепобеждающим весельем. Обожаю этот резвый всечеловечный театр-праздник, театр-дионисийство, раблезианство, вольтерьянство, гольдонийство, гогольянство и гоцци-вахтанговское пиршество фантазии и игры.

Театр-храм или ТЗП. Нам внушают, что не «или», а «и». Однако вспомним, что некий Богочеловек выгнал торгующих их храма.

– Ну, да, – сказали мне. – И чем это все закончилось?!

Мы уже не читающая страна. Мы – почитывающая.

Крикливый Чехов. Какой-то непохожий на себя Чехов у вас.

Внутри каждой театральной идеи должно скрываться ИЗОБРЕТЕНИЕ ТЕАТРА, СОЧИНЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ. Режиссер сначала нащупывает тайну будущей видимости, затем с известными издержками пытается претворить видимость в явь.

Изобретением «Вишневого сада» является тема надвигающейся продажи и внешнего игнорирования угрозы. «Вся Россия – наш сад» – основополагающая сентенция, превращающая продажу в многообъемный символ.

Изобретением «Ромео и Джульетты» является безмерная любовь на фоне кровавой борьбы кланов Монтекки и Капулетти, а также игра с временно действующим ядом Джульетты, приведшая к смерти Ромео.

Изобретением, простите, «Истории лошади» является не столько то, что человек играет лошадь, поющую и думающую, как человек, сколько постоянное перетекание одного образа в другой – животное и человек то разделены, то сливаются.

А есть множество пьес (их большинство), где ИЗОБРЕТЕНИЯ не содержится. Там говорильня вместо действия. Там театральность отсутствует, вместо нее поток жизнеподобия.

Драма желательна в совмещении текстового массива с некой визуальной зрелищностью, спрятанной, затаившейся в тексте. Тогда только театр побеждает, когда текст готовит игру, понуждает к преображению.

Враг искусства – банальность. Это понимают все. Поэтому приходит искушение – повыпендриваться.

Образ реальности мы познаем, отсоединившись от реальности, – кто-то недалеко, кто-то подальше, – и начинается вот этот самый выпендреж – из тщеславия, во-первых, и от того,

что нечего сказать, во-вторых.

Как это «нечего сказать»?!

Я ведь о Боге – небанально. Об истине – небанально. О человеке – э, тут сложнее.

Кажущаяся «сделанной» структура означена как жизнеподобная, дефлорирующая, дразнящая – ну, поверь мне, поверь в меня. Якобы небанальное на поверку оказывается сверхбанальным, чудовищно претенциозным, просто безвкусным.

Потому что Бог – банален. Истина – банальна.

Единственно, человек – не банален. Да ведь тот, кто «выпендривается», менее всего интересуется человеком. Его неповторимость как раз несовместима со знаком, с сужением ради обобщения. Мастер-художник, творящий свой мир, не думает о банальности-небанальности того, что делает, а свою уникальность утверждает в авторском созидании как таковом – служа Высшему, стараясь распознать низкое. Тут и открытия.

Три зануды. Театр – зануда. Спектакль – зануда. А режиссер – большая зануда.

Фотограф Валерий Плотников. «.и я решил бороться с забвением». Молодец, Валера. Хоть ты!

Принцип «единой пластической среды», может быть, и надоел, но принцип «неединой пластической среды» просто отвратен.

Ах, как хочется поработать с молодыми сволочами!

Россия в «переходном периоде». И театр в «переходе».

Вот построимся – и что?! Надо иметь СРАЗУ убойный репертуар на ближайшие пять – семь сезонов. Этот репертуар должен невероятно возвысить нас, вывести на новый уровень общения со зрителем.

Думать, что ПЕРЕНОС спектаклей на большую сцену, еще не обжитую, еще чужую, нас спасет – глупость и близорукость.

Следует немедленно приступить к составлению со всех сторон обдуманного старта, чтобы всем – и зрителям, и критикам, и нам самим – был ясен размер шага, недвусмысленно намекающий на новый масштаб дела. Конечно, следует начать со спектакля-праздника. А дальше – выше, еще мощнее – и так держать.

Конечно, нужна мысль. Но еще важнее то, что НАД мыслью, то, что угадывается или остается в тайне, то, что находится в области не схваченного, не обретенного в житейском опыте, то, что называется высокой поэзией. «Езда в незнакомое» – и есть театр. Под названием скромным – «У Никитских ворот».

Эра фовизма, начавшись в 905 году, то есть сразу по смерти Чехова, сделала цвет свободным: раскраска вне всякой логики и связи с действительностью предваряла радость появления кубизма – и совершенно неожидаемо стала оперировать пространством, лишая его традиционной перспективы и сознательно сдвинув и перемешав все пропорции, пришла и в Театр. Объектом искусства стало все подряд, любое что бы то ни было. «Адище города» вобрало одинокость космического переживания и патетизм всякой чепухи – от вывесок и трамваев до мусорного ведра и надписей на заборах. Язык вкусил допинги поэтов-языкотворцев Серебряного века. Театром провозглашалась сама жизнь (Шекспир), а жизнь – театром (Евреинов). Фовизм – от слова «дикий» – приобрел атакующую энергетику, которая по прошествии ста лет приобрела еще большую агрессивность. «Дерзать» началось с «дерзить», а закончилось, точнее, продолжается в «хамить».

Неумелость выстроить – всегда оборачивается примитивом. Понятие «длинноты» то и дело всплывает при просмотре спектаклей, в последнее время я не видел ни одного опуса, который в той или иной мере не страдал бы от длиннот. Это не значит, что все подряд надо превращать в комикс.

Но длиннота есть длиннота, и делает все сразу неинтересным.

Огромное внимание следует уделять темпоритмам – действие в хорошем театре то замедляется, то вспыхивает, часто мы не замечаем этих смен, принимая за единую прямую линию любой зигзаг.

Играть надо легко, стремительно – даже искусственное торможение осуществляется без напряжения, в естественном ключе. Выполнение мизансцены в ритмическом рисунке – одна из грандиозных слабостей нашего – российского – театра. Мы не умеем жить на сцене в определенном, нажитом и освоенном, то есть абсолютно точно формально зафиксированном темпоритмическом образе, движение которого скорее определяется актерским нутром, чем требованиями спектакля как структуры. Иногда это приносит победу, чаще делает твою вещь небезупречной с точки зрения восприятия живой картинки.

Театру стоит слышать себя, стуки своего сердца. Более того, он обязан уметь во время убыстрять и замедлять эти стуки. Наподобие сверхчеловека, умеющего делать с собой все.

Нон-стоп репертуара – без расхолаживающих пауз, без роздыха, от сезона к сезону.

Временами хочется спрятаться, да так, чтоб и могилу твою не нашли. Уйти от всего-всего, даже из театра. Но. Бросить дело не удастся. Я прикован к этой галере, вырваться к письменному столу театр запретит, будешь до конца дней своих заниматься мимолетным. Такова твоя судьба, участь твоя такова. Смирись. Ты уже не напишешь романа, не создашь еще и десятка пьес, не издашь то, что валяется годами в твоем столе. Времени на все это нет и уже не будет. И силы на исходе.

Ты будешь по-прежнему только ставить и ставить. Еще воевать с нарушениями актерской дисциплины, подписывать бумажки, составлять репертуар на каждый новый сезон, ругаться с монтировщиками, кричать на световиков, выписывать расписание, забегать в бухгалтерию с вопросами, получать в кассе ответы, читать с усмешкой рецензии на свои и чужие опусы, узнавать, почему не висит задник, почему не горит левый фонарь, а дежурный свет не включен, когда кончатся «больные дни» у артистки N где можно купить гвозди, откуда капает вода и счищена ли крыша театра от снега, кто вчера допустил на спектакле «отсебятину», кто не убрал легнин по окончании представления, кто звонил, когда я был на репетиции, и кому мне надо звонить, чтобы дело шло, откуда можно достать деньги на костюмы и где их, будущие костюмы, придется хранить, для чего в туалете сменили полотенца на бумагу и как совместить 4 репетиции на одной сцене, ведь репетиционного зала у нас нет вот уже 23 года. Если театр – храм, то зрители – прихожане, а мы – священники. И наше дело – священнодействие, но уже не в храме, а в бардаке.

Самое трудное – театрализация убийства. Почти всегда «вампука». Сцены убийства должны быть оригинальны, как ничто другое.

У нас что ни демократия, то диктатура.

Галогенный свет – мертвенный, без теней. Применять в случае крайней необходимости.

Проблема места действия в современном театре существует лишь как проблема обозначения места действия. Соблюдение ремарки еще Мейерхольдом подвергалось сомнению и осмеянию – режиссер с фантазией не терпел регламентирующей воли Автора и отвечал ему необязательностью ее выполнения. Считается важным другое: а вдруг зритель не поймет, ГДЕ происходит действие. Тут два варианта. Первый: ну, и черт с ним, не поймет – так не поймет!.. Второй: давайте все-таки как-то намекнем зрителю (хотя бы!), куда нас занесло. Полное пренебрежение местом действия на практике встречается все чаще и чаще. Неполное – почти всегда. Зритель верит – значит, проблема решена.

Более того, нередко театр настаивает на отторжении действия от конкретного места – в этом случае есть надежда на обогащение смысла за счет поэтизма ситуации, ее многозначности. Где действие?.. В доме? В школе? В учреждении? На берегу? На небе? На улице? В поле?..

В Театре!.. Вот такой самый правильный ответ.

Когда ретивый критик Эм. Бескин написал статью «Пожар „Вишневого сада“, в которой говорилось, что „в огне „Лизистраты“ горели „Вишневые сады“ сценического реализма“, Немирович сказал: „Сад сгореть может, но почва никогда“.

Сегодня жгут почву.

Не всякая недосказанность сути – признак поэзии. Бывает недосказанность и от того, что нечего сказать.

Тут лукавство: автор замолкает не потому, что мысль его имеет продолжение в намеке, а потому что – обрыв, движения нет никакого, только лишь сигнал от знака «стоп», и ничего другого.

Это ж надо – наигрывает ногами!

Лицом – это кривлянье. А ногами – как назвать?!

Покартинно изменяемая декорация – нафталин на сцене. Место действия навязано театру автором, забывающим, что пространство вбирает в себя любое место действия.

Театр – дом. Театр – гнездо. Театр – ансамбль. Звучит как заклинание. Нарушение обета, отход от принципа – и ты будешь разорван на куски за предательство.

Драматург как производитель текстов. Без любви к театру, этакая самописка на компьютере, фабрика словесного поноса.

Здравствуйте, я пришел. А уйдет очень скоро и не попрощавшись.

Освоить семь (минимум) творческих состояний – задача актерам, умения которых расширятся за счет тренажа психофизики:

Жизнь во снах. Жизнь в болезнях.

Жизнь в медитациях.

Жизнь в праздничном раскрепощении.

Жизнь в тепле.

Жизнь в холоде.

Жизнь в противодействии.

Практическое освоение – через этюды, то есть развернутые в сюжеты упражнения. Разработка тем – на каждый раздел, и – подробное, с разбором, выполнение тренажных заданий. Психофизическая окаменелость будет преодолена именно этим циклом, результат появится не сразу, но будет поразительным.

Новый язык не может появиться сам собой, только в практике создания новых спектаклей. Его коммуникативность со зрителем возникнет после учебного освоения всех разделов – предстоит сделать то, что мы никогда раньше не делали.

Мы террористы нового типа. Мы убиваем людей сериалами.

О характере. Вот тайна тайн.

Откуда берется? почему сохраняется в течение жизни как постоянная величина?

Есть штамп: «Ярко выраженный характер». Но разве не ярко выраженный характер не есть, по-своему, «ярко выраженный»?.. Тем он и яркий, что неяркий. И из чего этот самый характер состоит? Из каких частиц?.. Из какого вещества? Где расположен в человеке Центр Управления характером?

Иногда говорим: «Характер этого человека изменился. Он стал другим».

А что за этими словами?

Кто, какой конкретно орган подготовил и осуществил эти изменения?

Да, изменения заметны. Но совершенно незаметен тот работающий с изумительным постоянством РУКОВОДИТЕЛЬ характера, который отвечает в человеческом организме за его проявления.

Вот перед нами человек, которого мы все считаем, допустим, жадным.

А он действительно жаден, и это не что иное как свойство его характера.

Более того, мы узнали, что он с детства был жадным. Мы даже уверены, что этот человек жадный, как говорят, от рождения.

Но что такое «жадность» с точки зрения медицины?.. Где скрыты первопричины «жадности»? Может быть, в генах?

Наверное, в генах.

Да вот беда, гены у этого человека как гены.

Наука генетика уж на что рванула вперед, а технологические объяснения явления «жадности» мы от нее пока всерьез не получили.

Ну, кое-что, конечно, ученые нам могут сказать. К примеру, заявят, что секрет хранится где-то ТАМ. И этот вполне научный вывод нас, конечно, немного успокоит. И все же хотелось бы иметь подробности.

А еще лучше ЗАКОН, по которому природа снабдила данную человеческую единицу именно тем характером, который он, простите, возымел от Бога.

Ой ли?.. От Бога ли?..

Давайте изучим десять поколений предков нашего дорогого «жадного» человека.

Вдруг выяснится, что жадные среди них, конечно, попадались, но большинство безусловно «добрые».

Тогда зададимся, в свою очередь, вопросом: откуда эта «доброта»?.. Где, в каком месте человеческой психофизики прячется?..

В общем, песенка про белого бычка.

Не можем мы никак ПОСТИЧЬ тайну характера, эту великую тайну тайн.

Весь вопрос в психологии! – сказал мне мой друг, и я подивился его уверенности. Потому как считаю.

Психология психологией, а нужно все МАТЕМАТИЧЕСКИ просчитать. Дайте, пожалуйста, «формулу жадности», «формулу доброты».

Пусть знающие люди мне научно ответят: в чем секрет человеческого проявления, и с цифрами в руках докажут, что вот этот, к примеру, человек имеет столько-то единиц жадности, а этот столько-то доброты. Пусть мне покажут доказательства непреложные, а не какие-то там предположения.

А то, говорят, открыли какой-то там геном человека. А зачем открыли?..

Чтобы, наверное, разобраться в человеке.

Что к чему. Почему и отчего. Откуда и как.

В театральном деле мы постоянно имеем дело с теми или иными характерами.

Вся мировая драматургия стоит на том, что без характеров пьеса безжизненна, никуда не годится.

Импульсы и сигналы, которые подает человеческий организм с таинственным постоянством, и составляют некий феномен, который означает каждого человека как неповторимую личность, индивидуальность.

Каждое утро человек встает с постели и начинает воспроизводить только ему присущие черты. Окружающие УДИВЛЯЮТСЯ, если он вдруг выражает себя НЕ ТАК, как от него ожидают.

– Сам на себя не похож! – говорят о таком. И правда.

Подобные нарушения лишь подтверждают константу – человек с его внешним обликом, меняющимся с возрастом, еще как-то воспринимается как цельное существо, но именно эта цельность всякий раз подвергается пробам и испытаниям на верность себе, своему внутреннему «я».

Да и само это «внутреннее „я“ живет ровно столько, сколько живет человек, со смертью его характер вместе с плотью уходит в небытие.

Характер есть средоточие повторов в поведении, отслеживаемое окружающими с большой долей проверочного скепсиса, – психологическая форма самовыражения индивида ИЗО ДНЯ В ДЕНЬ выстраивается в линию, а линия обеспечивает вполне читаемый рисунок, который то и дело нарушается «первоисточником».

В Театре характер – все, наряду с конфликтом. Есть конфликт характеров – есть пьеса, нет – нет. Вернее, пьеса без характеров (в последнее время таких расплодилось великое множество) производит впечатление убогой, малоинтересной. Да, иногда бывает хорошо, когда вместо характеров – знаки, персонажи «не индивидуализированы», их внутренняя жизнь незаметна, мотивировки поведения отсутствуют напрочь.

Это приводит к беде. Театр в этом случае оказывается во власти игры без сопереживания, без взаимной со зрителем энергетики. Пьеса пуста – спектакль пустой.

И зал будет пуст, если так.

Блестяще выписывали характеры классики.

Они это умели, потому что черпали из жизни, отталкиваясь от конкретных лиц и людей, в коих им виделись ТИПЫ, то есть возникали потрясающие обобщения.

Кто такой Молчалин?

Кто такой Репетилов?

И кто такой Скалозуб?

Характеры-типы, приходящие всякий раз на сцену со своими,

только им присущими манерами и поступками. Грибоедов соткал из слов-лоскутов единое живое существо, которое угадывается и распознается так, как повелел их автор. Так и не иначе.

Таким образом, характер живет как постоянная величина столь же необъяснимо, сколь убедительно. Начав дышать, он делает это всегда по-своему, с разными оттенками и ответвлениями в разных предлагаемых обстоятельствах, но стержень характера остается прежним – эта сила – сила природы, и она непобедима.

Ставя пьесу, мы ИЗУЧАЕМ характеры. Мы пытаемся сформулировать или почувствовать их корень, их стержень. Нам интересно все – повадки, ужимки, манеры, голос (внешнее), и, конечно, действенное отношение к жизни, скрытое или явное.

И вот тут начинается самое интересное – наше желание распознать причины и секреты поведения данного лица, нам становится важнее важного понять, ПОЧЕМУ этот персонаж поступил так, а не иначе. Нам мало созерцать поступки индивида, слушать его реплики – нам надо раскопать, ЧТО явилось обоснованием именно этих слов, именно этих поступков. Для этого нам надо владеть, так сказать, материалом, то есть проникнуть во внутренние миры человека, попытавшись влезть в его шкуру, сделать его «я» своим.

Это самое трудное, что только есть в искусстве.

Психологический театр – настоящий, проработанный – есть высший пик нашего дела, абсолютное достижение которого недостижимо. Да, тут нужна профессия – знание и умение «КАК добиться того, что хочешь», но в еще большей степени необходимо чутье и анализ – куда и зачем ведет нас автор, какие смысловые глыбы стоят (если стоят) за психологическими мотивировками.

Вот этого как раз сегодня никто не умеет делать. Или – почти никто.

Психологический театр гибнет не из-за отсутствия интереса к нему (что бы ни говорили об этом «кризисе» вокруг), а лишь по причине – простой, как мычание – режиссура увлеклась другим – собственно, зрелищем, собственно, обеспечением визуального массива, в ущерб человеку, его удивительному признаку, называемому характером.

Как восстановить психологический театр?

Как придать ему устойчивость в новых условиях XXI века, который сделал мелькание главным качеством жизни?

Во-первых, нужны пьесы, обеспечивающие репертуар театров человеческими историями, воспроизводящие реальность – гнусную и прекрасную, горестную и смешную, зыбкую и

прозрачную.

Нужен ЖИВОЙ театр, где актеры играют с достоинством, не кривляясь и вытрачивая себя с полной самоотдачей.

Во-вторых, нужна режиссура, которая пользуется серьезнейшим добавлением к системе К. С. Станиславского – научной методикой психиатрии с ее терминологической волной.

Фрейд, Фрейд и еще раз Фрейд.

Каждый режиссер не хуже этого доктора обязан разбираться в неврозах и их последствиях, в сновидениях и их влияниях, в желаниях и цензуре желаний.

Любая пьеса Чехова, скажем с уверенностью, будет прочтена в новой постановке еще более глубоко, если понятие душевной слабости как результата навязчивой депрессии будет раскрываться по мере развития действия. А уж если мы разберемся в клинических диагнозах нервнобольных людей, причислив к ним практически всех чеховских героев, наш спектакль станет несомненной удачей, покрывающей своим уровнем все прочие чеховские постановки. Говорят о провале фрейдизма в наше время – какая чепуха!.. Фрейдизм плюс Станиславский – золото нашей профессии.

Инстинкты (не разум) управляют человеком, погрязшим в сексуальных влечениях, и противоборствующим им, – как это происходит внутри той или иной личности, как происходят замещения этих инстинктов фантазиями и неврозами – это современный режиссер обязан знать. Этим он должен уметь пользоваться, как доктор психоанализом. Стержень характера определяем. Непознанный человек познаваем.

Но хороший (для театра, для игры) характер – это ртутный характер. Он переливается, перепрыгивает и переползает в неведомые стороны, его не ухватишь, не сформулируешь с полной ясностью – от этого чисто театральный кайф: непредсказуемое оказывается глубоко замотивированным, ртутность, выходит, тоже имеет свой стержень. Как это ни парадоксально звучит.

Характер есть плод определенной психофизической конституции, законы которой недоисследованы. Мы берем пьесу и обычно начинаем ее изучать как бы с белого листа, до нас будто ничего и не было. Ошибка!.. наше исследование будет полезным лишь в случае, если мы сумеем вобрать в роль множество накопленных наблюдений, возбудим свою память ассоциациями, сходными с тем, что происходит в пьесе, найдем с ее помощью УЗНАВАЕМОСТЬ характера, видение и ощущение которого сойдутся с нашим житейским и духовным опытом.

Ничто так не радует в театре зрителя, как эта

УЗНАВАЕМОСТЬ.

Смотрим на Хлестакова и видим в нем своего знакомого!

Видим Гамлета и понимаем, что это я.

На сцене Мольер, а мы угадываем в нем самого Булгакова.

Впечатление, производимое цельным характером, действует оглушающе.

Мы ВЕРИМ актеру, присвоившему и выразившему чужую личность.

Чудо театра зиждется на этой поначалу зыбкой, потом усилившейся вере – один человек играет в другого человека, и этот другой на время спектакля оказывается, может быть, гораздо более яркой, фантомной личностью, чем производитель фантома.

Мы сопереживаем не актеру-исполнителю, а тому костюмному, нередко загримированному персонажу, чья личность насквозь пронизана и пропитана театром, имя которого – игра.

Жизнь, скомпонованная в историю с ее началом и концом, становится пьесой, пьеса – спектаклем, а характеры, сыгранные и показанные на сцене, схлестнулись меж собой, да так, что до самого конца никто не мог понять, что же все-таки ТАМ произошло.

Радость УЗНАВАНИЯ сменяется на восторг ВПЕЧАТЛЕНИЯ.

Характеры будут убедительны, если они заразительны.

Приходилось видеть незаразительного Хлестакова. Ну, Городничий – еще куда ни шло. Но незаразительный Хлестаков – это атомная бомба, набитая тряпьем. Это – разочарование.

Театр очаровывающий – кузница характеров, огромное скопище самых разнообразных людей – царей и их подданных, интриганов и героев, насильников и тихонь-подлецов, красавцев и наглецов, умников и дураков, злобных и добрых, нежных и черствых, хладнокровных и горячих, убийц и их жертв, творцов и посредственностей, легкомысленных и мудрых, трезвых и пьяных, хитрых и простодушных – каких угодно, каких много и каких мало.

Важно одно – чтобы все они, вышедшие на сцену, были ЖИВЫЕ.

Живые, и только.

Назвать: «Джойс, или Старая сладкая песня любви». Пьеса Марка Розовского.

Есть две сценографии. Одна – зависимая от авторского мира, желающая его воспроизвести в своем впрямую неадекватном (иллюстративном) представлении о нем, в НОВОМ ЕГО ОБРАЗЕ – это изменчивая школа театральной культуры, чья суть в

построении покартинной декорации, корреспондирующей ассоциативно и поэтически с каноническим текстом литературного первоисточника.

Другая – взрывающая первоисточник, отодвигающая его от себя куда подальше, существующая САМА ПО СЕБЕ, играющая по своим ошеломляющим алогизмами правилам (или вообще без правил), или взывающая к любой неконтролируемой смыслом игре, – это детский сад изъявления, чье кредо в полнейшей отсоединенности от авторского мира, в желании тотального, взбесившегося самоутверждения без всякой ответственности за восприятие театральной структуры.

Эти сценографии отнюдь не борются друг с другом. Они просто не видят друг друга в упор.

Сегодня проблема в другом – театр двинулся в сторону новых технологий, компьютерных изофантазий, видеоэксцентрики, внепонятийного декора. Это требует множества экранов, мониторов и всяких якобы случайных плоскостей для неведомо откуда поступающих проекций.

Такой театр поражает, но.

Поражатьто он поражает, но вся беда в том, что он, как правило, приводит к ЗАМЕНЕ живого потока ежесекундно изменяющихся картинок на визуальный холод смонтированных на электронных чудовищах графических построений.

Компьютер и живая рука художника вступили в неоконфликт, сцепились в эстетическом противостоянии.

Сегодня освоивший компьютер сценограф мыслит в других объемах, цветах и линиях, нежели прежде. Ранее сценография рождалась благодаря мышлению художника, созидающего собственной рукой нерукотворное. Сегодня, собственно, научившись соединять несоединимое, двигая мышку по экрану и нажимая на всякие кнопочки, человек, не умеющий рисовать и в принципе не державший в руке кисточку, может дать театру массу сценографических предложений и вариаций.

Мы входим в эпоху обыдиотивания всех и всяких эстетик, в зону вседозволенности – причем не мы сами творим, а за нас творит машина, непредсказуемая и работоспособная.

Проблема вкуса снимается как таковая, поскольку вкус может быть у человека, у компьютера по определению другая стилеобразующая функция: делать НЕЧТО. А это нечто может быть каким угодно.

Нечто!.. И все. Это и есть Театр. Хочешь верь, хочешь не верь.

Сценограф создает уже не столько единую пластическую среду, сколько некий потусторонний «четверг» – вне всякого жизнеподобия (отсутствует сама идея связи с жизнью и

традицией) и какой бы то ни было логики, «пластики» и тем более единства (с чем и зачем?).

Становится важным напичкать, нашпиговать пространство эффектами, череда которых должна быть бесконечно длинной – от примитива до самого изощренного изъявления – экраны и мониторы всосут взгляды зрителей и застрекочет монтаж технологически выполненных на самом высоком уровне «экшн». Это не кино, которое должно было еще в прошлом веке вытеснить театр. Это пародия на кино, со своим заведомым рационализмом и «клиповым мышлением», полезет в театральное пространство, чтобы заполнить его «жвачкой для глаз».

Влияние телевидения?

Может быть.

Но почему тогда так интересен по-прежнему человек, точнее, актер, вышедший на пустую сцену в образе этого человека и разорвавший нам сердце?..

Регулярно проводятся «Пражские квадриеннале», «Итоги сезона» и – правда, не слишком часто, – персональные и групповые выставки современных художников-сценографов. Они демонстрируют, с одной стороны, чье-то индивидуальное мастерство, личностные выплески, а с другой информируют, куда движется мировой театр, где лежат пути и тенденции развития нового, руководствуясь старым испытанным принципом: если нового нет, его следует выдумать.

Вот и выдумывают.

«Так, на Квадриеннале-99 в павильоне Нидерландов многоэтажная ажурная конструкция состояла из огромного количества кастрюль. Под днищем каждой из них находился боек, который управлялся компьютерной программой. Получался оглушительный кастрюльный перезвон, причем звук был довольно противный, но это-то и привлекало публику. Никакого отношения к скромным ученическим макетам, находившимся внутри павильона, эта шутка не имела. Швеция тогда же выставила электронный пресс, который опускался каждые сутки на несколько сантиметров и сплющивал горку театральных макетов, помещенных под ним. К концу выставки от этих макетов оставалось, что называется, мокрое место. Это хотя бы можно было истолковать как метафору разрушения культуры.» – сие описание дает в журнале «Театр» (№ 5, 2003 г.) Алла Михайлова – замечательный искусствовед, специалист, много сделавший для осознания роли сценографии и в театральной нашей истории, и в современном процессе, мимолетность которого ощутима уже в самом многозначительном названии статьи – «Пауза ожидания».

Ожидания – чего?..

Конечно же, легче всего провозгласить – всплеск новых театральных идей, базируемых на совершенно новых сценографических решениях.

Боюсь, что этого не будет. Ибо «все уже было, а то, чего не было, уже никогда не произойдет». Это не пессимизм. Это чувство реальности, которая сама по себе превосходит любое искусство, в том числе сценографическое.

Последние десятилетия были столь насыщены чрезвычайно свежими проектами, что кажется, будто ничего абсолютно нового творцы предложить уже не смогут.

Да и нужно ли постоянно вытягивать себя за уши на пьедесталы?..

Все, что действительно оригинально, обязательно возымеет вариативный повтор, в котором самым дорогим окажутся оттенки. Все проекты, реализованные и оцененные в высшей степени положительно, имеют своих предшественников, и это нормально. Искусство развивается вширь, один спектакль, так сказать, «извергает» другой – при всей внешней непохожести методологии создания визуального образа и «обработки» пространства довольно часто оказывается общей, приемы те же. Это не значит, что спектакли копируют друг друга. Вовсе нет, но художественная природа театрального зазеркалья, уложенная в ячейку времени, ошеломительно воспроизводит себя то тут, то там, казалось бы, по-разному, но все же в глобальном смысле достаточно одинаково – нет похожих суток один к одному, но само понятие «день» едино для всех «дней» нашего бытия.

Сценография живет спиралеобразно, формальные витки повторяются, но каждый виток – новый, или, по крайней мере, другой.

То, что мы считаем «картинкой», всегда ново в силу хотя бы постоянной изменчивости, однако не все новое – живо, вот в чем вопрос. Замшелость театра проявляется не только в стародавних приемах и штампах, но еще и в бессодержательности и нечистоте якобы новейших форм, чья доктрина – пустота и мертвечина.

Поэтому сценография очень зависимое, хочешь не хочешь, а вторичное дело.

Сценограф подчинен и Автору, и Режиссеру, но при слове «подчинен» некоторые вздрагивают.

Напрасно. Сценография как абсолютно самодостаточное искусство не существует. Как бы гениален ни был тот или иной сценограф, его работа есть попытка предложить миру мир, чье торжество будет доказательно предъявлено не само по себе, а в непререкаемой связи со смыслом и концептом этого смысла. Весь труд и талант сценографа будут тем предпочтительней, чем эта

связь прочней. И в этом нет ничего дурного и унизительного. Наоборот, в лучших своих образцах сценография давала удивительные примеры служения (не обслуживания!) образной системе спектакля, его структурно выраженному стилю.

Конечно, ужасны случаи, когда спектакль зауряден из-за плохой актерской игры, режиссура немощна и не поэтична, автор скучен и глуповат, а сценография – блестящая!.. И так бывает!

И все же лучше бы нам ДОГОВАРИВАТЬСЯ и двигаться в одном направлении.

Это происходит обычно лишь при одном условии, когда у спектакля есть единое режиссерско-сценографическое РЕШЕНИЕ. Только при условии его скрупулезного выполнения театральная магия получает право на достоверность, делается свидетельством устойчивости мимолетного.

Театр существует последние пять тысяч лет. Начавшись в праэпоху с языческих игр и религийных песнопений, он обрел в античную эпоху преогромные залы под открытым небом и великих авторов, чувствующих и эти залы, и это небо, затем наступил расцвет средневековья с его величием страдания и глубокомыслия, потом возник театр XIX века, сделавший постшекспировскую сцену полной трагикомедийными характерами и персонажами – их быт и жизнь сомкнулись с реальностью – и вот, наконец, произошло всемирно-историческое явление Чехова и Московского Художественного Театра, из которого воспарил Мейерхольд – и сразу все радикально изменилось – Театр преобразился благодаря примату режиссуры, благодаря новым, возникшим лишь в канун Серебряного века театральным пространствам.

Раньше играли без «режиссерских решений». Теперь оказалось: театр как искусство сделался в тысячу раз могучее, совершеннее, художественнее. В театр пришел интеллект создателей спектакля – все стало вдруг подчинено миросознанию делателей, все заиграло по-другому. Раньше можно было ТОЛЬКО ТАК. Теперь и ТАК и ЭТАК.

Режиссерское решение сделало востребованными методологию и технику создания спектаклей – если в старые времена играли «от души», «как Бог на душу положит», то нынче возникла система табу и правил, не следовать которым могут отныне только лишь непрофессионалы и шарлатаны. Теперь надо знать не «что ставить», а – «зачем ставить». Ответы на эти сотни и тысячи «зачем» в пьесе не содержатся, в пьесе есть лишь текстовый массив (канон), и он вбирает в себя тайну ответов: пьеса становится надводной частью айсберга, спектакль вытаскивает на свет божий остальные семь восьмых, но для этого

надо проникнуть в глубину.

Решение предполагает единство открываемого заново содержания с удивляющей зрителя формой. Если форма не удивляет, театр скучен и мертв. Режиссер довольно часто формулирует задачу – на стадии замысла. Сценограф выслушивает замысел и делает все по-своему, или следуя договоренностям – в лучшем случае вместо «или» возникает «и». Режиссер позиционирует себя над сценографом, настаивая на максимальной идентичности своему видению, но, получив «не то», частенько смиряется со сценографическим ответом, доказывая впоследствии, что он «так и хотел». Эти взаимоотношения бывают смешны, если приводят к единству противоположностей, и трагичны, когда происходит разлад, а иногда и разрыв. Не приемлю сценографии ПО ПОВОДУ пьесы, ПО ПОВОДУ автора. Пьеса как повод для самоутверждения художника – хорошая – скрипит, плохая – ломается. Нет ничего пошлее, когда пьеса – отдельно, постановка – отдельно, сценография – отдельно.

Бывало, раскроется занавес – аплодисменты. Гениальная картинка.

А дальше что?..

А ничего. Картинка потускнела, уже не вызывает эмоций – все проявилось, все стало известным в первую секунду. А потом – никакого движения, никакого развития, никакого ПРЕОБРАЖЕНИЯ. Так называемый «конечный продукт» приказал долго жить в самом начале.

– Что-то давно меня ни в одно жюри не зовут.

– Забыли, наверное.

– Да нет. Они знают сумму, которую я обычно беру.

Опять эти проклятые фильтры.

Знаете, почему они УМЕЛИ?.. Потому что через все прошли, все-то они знали, все понимали. Таланты, гении, боги.

У этого поколения единственная слабость – они не видели моих спектаклей, моих позоров.

На «Фабрике звезд» подковали очередную поющую блоху.

Нынешний театр – асоциален. Так ли это? Нам вдалбливают: политический театр неинтересен, «живая газета» устарела, Брехт устарел, Маяковский устарел и т. д.

Несомненно, изрядная доля истины тут есть.

Устарели лобовые пропагандистские пассы, безобразные безобразия, трактующие и поддерживающие всякие ложные идеологемы. По поводу прямолинейщины, обслуживающей власть, спору нет. Соцреализм породил сонмы холуев, крикунов, паразитов.

Но прокламировать асоцильность как победившую тенденцию – и рано, и зловредно.

Прежде всего потому, что асоциального театра – нет.

Его нет как такового.

Ибо нет абсолютно ничего вне социума, вне жизни.

Конечно, у каждого есть свой вкус и своя безвкусица. Что-то близко одному, что-то далеко другому.

Однако ясно, что давняя формула о «чистом искусстве» как об «искусстве для искусства» доказала лишь одно – оно мертво.

Кажущаяся отсоединенность от реалий даже с помощью самого фанатичного самоуглубления никогда не беспричинна – а значит, художник причастен и к быту, и к бытию одновременно. Пастернак сажает картошку на своем огороде и пишет своего «Живаго» о гибельности человека в революции – и эта спаянность мелкого и масштабного естественна, потому и плодотворна.

Асоциальность как всеопределяющее качество нынешнего театра нам подбрасывают лица, чурающиеся реальности, боящиеся и не умеющие ее освоить, взять свое «я» в противоречиях и конфликтах сущего, неспособные обжечься чужим горем, испытать сочувствие к «униженным и оскорбленным».

«Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья».

Первый вопрос: можно ли все это делать, прокламируя асоциальность?

Только у нас – чем больше религиозности, тем больше нетерпимости.

Постигший – не привыкший. Постигший тьму никогда не слепнет.

Очень театральна гроза. В грозу жить как-то больше хочется. Хочется еще и выжить.

Очень театральны горы и пустыни. Живые декорации. До сих

пор малоиспользуемы.

Сверхтеатральны рвы и овраги. Многие открытые рудники могли бы стать местом игры.

Хороши также гаражи, обшарпанные заборы, площади с фонтанами и помойки.

Все и вся театрально.

Везде хорошо, куда упирается Глаз.

Правило. Запретить выступления режиссеров перед спектаклем. Точнее: каждый режиссер должен ЗАПРЕТИТЬ СЕБЕ выступать перед своим спектаклем.

Петя Фоменко: «Эпоха вульгарной образности». Очень точно.

Ребята! У нас юбилей Пушкина, а не пушкинистов.

Телевизор – самый желанный киллер в нашем доме.

Сядь в «седло роли». Это первый этап. Второй: роль сама тебя понесет. Третий этап: научись управлять ролью. Но сделать это можно, только если не свалился, если взял ее, роль, под уздцы.

Задают вопрос: – Ваше отношение к критике?

Отвечаю:

– То же, что и у Пушкина:

Фу! Надоел курилка журналист!

Как загасить вонючую лучинку?

Как уморить курилку моего?

Дай мне совет. – Да плюнуть на него!

Однако плюнуть не так легко. Эфрос, говорят, писал каждому своему рецензенту пространные ответы, однако, выпустив пар, засовывал их в ящик стола, не отсылал.

Отвечать критику художник не должен. Это ниже его достоинства.

Но газетчина угнетает и ранит. Тряпичкины злы.

Не обращать внимания на критику может только очень равнодушный или высокомерный художник. Критик это знает и провоцирует художника на ответ. В этом случае они становятся как бы равны.

Но равенства никакого на самом деле нет. Более того. Критики у нас нет, зато есть критики. Нам нужна не критика, а – театроведение. Но театроведения тоже нет. Анализа нет как нет. Тогда – на худой конец – нужна оценка. Пресловутый и столь желаемый ПИАР!.. Впрочем, прав какой-то деятель, сказавший: –

Мне нужна только та критика, которая меня хвалит. Шутил он или не шутил – неизвестно. Зато – правда. Честная правда из уст Большого Художника.

Тем не менее. «Как загасить вонючую лучинку?»

Вдруг вспомнил: «Пир во время чумы» я замышлял сделать еще в 1971 году в «Литературном музее» – с Женей Шифферсом, которого я приглашал на роль Священника.

Почему Шифферс?.. А у него голова подходила, череп огромный, выразительный и глаза скорбные. То, что надо.

Контекст имеет ЛЮБОЙ опус. Истинно живое произведение, вылезшее наружу всегда не вовремя, вырастает из контекста эпохи, преодолевает свой однодневный контекст и приобретает новый. Существование в НОВОМ контексте времени и культуры растяжимо как натянутая пуповина, соединяющая прошлое с будущим буквально через нас, пылких и чувственных, мало осведомленных о том, что же все-таки произошло, людей. Процесс длится долго, потом очень долго и, наконец, приобретает характер бессмертия.

Область уязвимости – у одного голова, у другого сердце, у большинства – ниже пояса.

Наше одичание как результат работы нашего интеллекта.

– Как Вам удалось создать столько проектов с тяжелыми последствиями:?

– Тяжелые последствия входили в проект.

В прихожей театра «Летучая мышь» надо было дать расписку, что не обидишься на пародию.

Воткните в пирожное эклер красный флажок, и вы получите сладкое и идейное произведение соцреализма.

Намажьте то же пирожное дерьмом – и это будет уже вполне съедобный постмодернизм.

Нашпигуйте крем иголками и кнопками – и вот Вы уже гений концептуализма.

К сожалению, есть очень поверхностные фундаментальные ценности.

В этом театре лучше всех играют деньги.

Новая должность в правительстве – министр массовой культуры.

Богатые тоже плачут, но не так многосерийно.

В работе «Обратная перспектива» о. Павел Флоренский начинает разговор об искусстве иконописи с замечания о том, что русские иконы XIV и XV веков поразительны неожиданными перспективными соотношениями, которые стоят «вопиющим противоречием с правилами линейной перспективы, и с точки зрения последней не могут не рассматриваться как грубые безграмотности рисунка». Далее он говорит о «ПРЕВОСХОДСТВЕ икон, перспективность нарушающих». Да и в цвете он отмечает нарочные несоответствия, как говорят иконописцы, РАСКРЫШЕК. Это расчет дерзкий, но – никак не наивный. Расчет!

Неправильность, таким образом, обращается художественным качеством, дающим «изумительную выразительность и полноту ее».

Отсюда, мне кажется, и возникает иной раз рискованная необходимость УПРАВЛЕНИЯ НЕПРАВИЛЬНОСТЯМИ, ценность которых в их осознании, в конструктивном пренебрежении евклидовой геометрией пространства.

Театр как поток двигающихся живых картин постоянно имеет дело как с художественным опытом по всем правилам линейной перспективы от глаза зрителя к объекту на сцене и обратно – от точки к точке одна линия, один луч взгляда, так и с отступлениями от этих правил, вполне обдуманным перенаправлением, как обычно, внешне не замотивированным и, казалось бы, противозаконным. Нарушение есть, но оно приветствуется.

Зритель испытывает «нужду иллюзии» (слова того же о. Павла Флоренского) – очень точное обоснование смысла театральной игры. Удовлетворение этой жажды и есть, собственно, сценическое представление. И вот, предполагая, – пишет П. Флоренский, – что зритель или декоратор-художник прикован, воистину, как узник платоновской пещеры, к театральной скамье и не может, а равно и не должен иметь непосредственного, жизненного отношения к реальности, – как бы стеклянной перегородкой отделен от сцены, есть один только неподвижный смотрящий глаз, без проникновения в самое существо жизни и, главное, парализованное волею, ибо существо обмирщенного театра требует безвольного смотрения на сцену, как на некоторое «не в правду», «не на самом деле», как на некоторый пустой

обман, – эти первые теоретики перспективы (имеются в виду Демокрит и Анаксагор. – М. Р.) – говорю, дают правила наивящего обмана театрального зрителя».

В сих замечаниях П. Флоренский атакует зрелище театра с позиций духовника, убежденного в своей высокой правоте и не слишком озабоченного аргументацией. Ну, правда, разве серьезен укор зрителю, обязательно «с парализованной волею», да еще «без проникновения в существо жизни», если это зритель пьес А. П. Чехова в старом МХТ. И так уж неподвижен в театре «смотрящий глаз»?!

Понимаю: упрек в «безвольном смотрении на сцену», может быть, Флоренский адресует скорее посетителям греческих трагедий, а не к Чехову и Станиславскому, и все же. Нужда в театре, то бишь, жажда иллюзии, с самого своего античного детства провозглашала СВЯЗЬ пространств – выдуманного и реального, – эту связь Флоренский признает как ложную, ибо она имеет своим заданием НЕ ИСТИННОСТЬ БЫТИЯ, а ПРАВДОБОДОБИЕ КАЗАНИЯ.

Нет. Истинный театр ПРАВДОБОДОБИЮ КАЗАНИЯ отводит лишь роль СРЕДСТВА (и то не всегда), а цели имеет другие.

У Набокова – 7 пьес. Это больше, чем у Пушкина, Гоголя или Чехова. Необитаемое пространство – театр про него знает мало. Как бы мы ни величали Набокова, его пьесы не делали и не делают погоду в современном театре. Хотя отдельные достижения есть, но они украшения здания, а никак не его кирпичи. Набоков-прозаик, Набоков-поэт, Набоков-литературовед, Набоков-мыслитель – выше Набокова-драматурга.

Может быть, ощущая это, сам Набоков считал Шекспира-поэта отставившим Шекспира-драматурга «на второй план». Главное, говорил он, это – «метафора Шекспира».

Вот это и есть чисто набоковский подход – метафора превыше всего.

Впрочем, к оценкам Набокова следует относиться с осторожностью. Он, к примеру, Пастернака называл «довольно даровитым поэтом, чем-то напоминает Бенедиктова». Мандельштама, с которым вместе учился в Тенишевском училище, – на дух не принимал, как, впрочем, и Цветаеву. Донельзя язвительный, кажущийся высокомерным, он был предан слову больше, чем жизни, в которой летали офонарительные бабочки, а тихие пустынные улочки, где было приятно гулять, собственно, и означали мнимое удовольствие от связей с действительностью. Но главным занятием была игра с памятью, напоминавшая кошки-мышки, – в этой каждодневной, даже

ежесекундной игре Набоков хватал миги ускользающего времени и отпечатывал их в своем летучем слове, непредсказуемом и чарующем.

Набоков принадлежит словесности. Можно сказать, он и есть сама словесность. Но это внедрение в узоры и ритмы значений и звучаний, в их кружевную кутерьму всегда имело у Набокова орган управления, называемый писательским талантом, если хотите, божественным даром суперфантазии в сочетании с цепким изощренным зрением, замечающим в людях и природе такие ошеломительные подробности, что читателю хотелось непременно жить в мире и с этими подробностями, и с этими людьми.

Поэзия неминуемо выходила из поэтики. Метод Набокова – музыкально-этюдная вязь, которая лексически самопроизводна благодаря авторскому накату, – слова слетаются с разных сторон и, словно бабочки, оседают на цветке – очередном набоковском романе. Он их ловит, насаживает на булавки и делает бессмертными.

Изысканный поиск изысканных находок, красота преломлений и отражений, прикосновение к тайнам силуэтов и оттенков, утонченное признание грубого мира, щедрая россыпь живых деталей, лукавые садистические прелести – все это вместе взятое и есть стиль Набокова, делавшего тень от предмета выразительнее самого предмета.

Вот почему Набоков очень театральный писатель, ждущий своего режиссера. Конечно, это писатель, принадлежащий русской культуре с ее генеральной темой – темой человека, живущего в искусственном бесчеловечном пространстве. Но Набоков прорвал своей «Лолитой» и американский щит. Он был прав, заявив: «искусство писателя – вот его подлинный паспорт».

И еще многозначительная цитата: «В России и талант не спасает; в изгнании спасает только талант».

Набоков, при всей своей самоуглубленности, успевал следить и за советской литературой – с другого берега: Ильф и Петров, Зощенко вызывали его поощрения, на которые Владимир Владимирович был не слишком горазд. Но и набоковское преклонение перед Буниным, Ходасевичем, Андреем Белым тоже ведь имело место быть. При этом контексте особо эффектно многократное подчеркивание: Кафку, мол, не читал, когда писал «Приглашение на казнь», но верю в тематическую связь между писателями.

Когда я впервые прочитал крохотный рассказ Набокова «Хват», сразу понял – игровая проза этого автора невероятно театральна, взывает к сценическим выхлестам. Я получил

хороший опыт, инсценируя этот рассказец, восхитивший меня чисто набоковским языком и стилем, подвел, подвинул к той обреченной нежности, которая у этого Автора столь убедительно живописует, и женское одиночество и мужскую сладострасть.

«Звезды» мне неинтересны. От них пахнет нафталином и тройным одеколоном, который они выдают за духи. Как правило, профнепригодны. Мертвые. Скучные. Важные.

Между прочим, три четверти моей труппы классно бьют чечетку. Жаль, не все.

– 60-е. 70-е. 80-е. Я долго пробивал головой стену. Стена зауважала мою голову.
– Понятно.
– Что?
– Понятно, почему Вы – народный артист!

Подражатели – не продолжатели.

Кто герой нашего времени? Им остается мальчик, который вышел на площадь и во всеуслышанье сказал: – А король-то голый!

Энтузиазм – опротивел. Не энтузиазм нужен, а – служение.

Сказано Северяниным: «Пора безжизния». Добавлю: «В театре».

Не забудь первопричину Ходынки: мешок с орехами, кусок колбасы, пряник, сайка и кружка с гербом. Таких подарочных наборов в ситцевом платочке для толпы наделали 400 000. «Произошла свалка полумиллионной толпы», – пишет Немирович-Данченко. Коронация удалась.
Между прочим, Горький назвал свою пьесу плоховато: «На дне жизни». И это Немирович-Данченко подправил: «На дне».

«Целуя туфель папы, укусил его ногу».

Ставим. А до того: представим. То есть перед тем, как ставим. Что делаем? Будим воображение, сначала представим то, что будем ставить. Итак, в слове «представление» этимология напоминает: творческий процесс исходит от ощущения материала, из буйства фантазии, из пред-игры.

У нас в театре нет звезд, зато есть мастера.

Посмотрите! Рыбы в аквариуме двигаются свободно. Их мизансцены, их движения полны грации. Какое чувство прекрасного! Какая гармония!

А у наших актеров от них только пустые застылые глаза да рыбья кровь.

Актер с рыбьей кровью невыносим. У него при этом рыбьи глаза.

Вот за что меня любят и уважают, так это за мой очень низкий рейтинг!..

Всю жизнь посвятил тому, чтобы сгинуть как можно более заметно.

– Это у вас хорошая фишка! – сказал мне критик с воспаленным птичьим глазом.

– О чем это вы? – спросил я.

– О вашем спектакле.

Я тотчас ткнул ему пальцем в глаз. Глаз – вытек.

– Что вы сделали?! – в ужасе закричал он.

– Хорошая фишка! – ответил я и пошел делать новый спектакль с чувством исполненного долга.

Инфратеатр. То есть незаметный театр. Театр без театра. С едва уловимой театральностью.

Между прочим, на мой каток – Петровка, 26 – ходил и катался на коньках сам Михаил Аф. Булгаков. Он катался там же, где я. Точнее: я катался, где он!

Категорически запрещается разговаривать в кулисах во время спектакля. Можно только шепотом. И ходить на цыпочках. Как Станиславский ходил!

И все ж без фильтров нельзя. Убедился – без них можно один раз, два. Потом волей-неволей возвращаешься к цветному. Театр хочет быть мюзик-холлом. Хотя бы чуть-чуть. Визуальное богатство есть разнообразие картинки. Как сделать картинку, приобщенную к живописи, сладкую для глаз?!

Терпеть не могу «приходящих» артистов. «Приходящие» – это

«приглашенные». Но «приглашенные» как приходят, так и уходят. Ансамбля с «приходящими» не создашь.

Нынешнее злое время только то и делает, что растаскивает целое в разные стороны. На актеров сыпятся искушения, нельзя пройти через золотой дождь, не замочившись. Прыгая с кочки на кочку, из театра в театр, с телевидения в кино, из передачи в сериал, из сериала в шоу, из ночного клуба в драму, из драмы в рекламу, из рекламы в антрепризу, из антрепризы снова в театр, артист выморачивается, опустошается в пути на высоких скоростях, транжирит душу свою. В результате мы имеем усталый глаз, потерянный вид, дрожащие руки, истрепанный внутренний мир. И как логичное продолжение (оно же – концовка) – деградация, которую ничем не исправишь, никак не остановишь.

Разрушению подвергается весь актерский аппарат, вся психофизика личности, на глазах у всех потерявшая личность, – гниль, проникшая в организм, делается заместителем содержания человека.

Театр – континент. Кто этого не понимает, тот легко становится плавающей, болтающейся по морю единицей. Происходит предательство дела, отсоединение от которого – смерть художника.

Актер, улетевший из театра – постоянно действующего организма, – похож на бедную сиротку, который, и разбогатев, вызывает только жалость.

Обсериалились!

Антреприза – вечная авантюра, собирающая только сумасшедших. Актеры сошли с ума из-за денег. Зрители сошли с ума от актеров.

Бродский говорил: если в 20 лет вы не декадент, то – когда? У меня дело идет к 70-ти, но временами я чувствую себя декадентом, причем оголтелым.

Всякий раз, начиная новую работу, следует отшатнуться от действительности и уйти в мир грезы – лишь этим методом ты окажешься в эпицентре наплывающей на тебя театральности, в поэтической зоне некоего марева, в котором есть и меланхолия, и обнажение чувств, и какая-то беспорядочная череда их еле заметных, еле улавливаемых оттенков.

Декадентство – болезнь приятная во всех отношениях. Купаясь в ее неге, получаешь наслаждение от собственного бессилия, от усталости мыслей и одиночества души.

Выздоровление наступает с окончанием работы.

После премьеры ты становишься здоров и нормален.

До той поры, пока не вступишь в связь с новым наркотиком.

«Не верю!» – прекрасные слова. И нечего издеваться над К. С. Станиславским.

Александра Лаврова написала статью под хорошим названием «Новация анахрониста» (рубрика «Профессия – режиссер» в газете «ДА» («Дом актера»). Анахронист – это я. То есть «пережиток старины», имеющий целью «намеренное внесение в изображение каких-либо эпохи черт, ей несвойственных, – от греч. ana – обратно и chronos» – время, то есть ошибка хронологии, отнесение события в другое время («Советский энциклопедический словарь» под редакцией А. М. Прохорова).

Комплименты в свой адрес опускаю. За анализ благодарю, за внимание признателен.

Но вот – к финалу ближе – каковы упреки А. Лавровой: «Однако Розовского подводит широта замысла и желание поставить всего автора». Слышал бы Мейерхольд подобный упрек. Лично я рассматриваю этот «недостаток» как непререкаемую победу. «К сожалению, энергия и фантазия опять обернулись в какие-то моменты избыточностью и слишком нарочитым учительством». Да ведь в «избыточности» и «нарочитом учительстве» попрекали всю жизнь Ф. М. Достоевского, по произведениям которого мы лепили свою «Крокодильню». Далее: «Можно упрекнуть Розовского и его театр в старомодности, эстетике 60-70-х. Прислушиваясь к разговорам зрителей после спектаклей, слышишь сомнительные комплименты: „Я как будто побывал в своей юности!“

Ага. Так говорят зрители «Песен нашего двора» и «Песен нашей коммуналки». Но ведь моей художественной целью и было, чтоб они ТАК говорили. Последнее: «.постановки Розовского выглядят чуть ли не новацией. И – безусловно – честным служением искусству и человеку». Все тут, пожалуй, хорошо, кроме слов «чуть ли не». И все равно – спасибо, Саша!

То, что для вас ярко, для меня аляповато.

Главное действующее лицо в современном театре – скука. Со скукой борются. Но как? С помощью главного заблуждения – считают, что скуку можно победить так называемой нескукой.

«Нескука» – это то, что завлекает и развлекает.

Мнимое спасение театра – в развлекухе.

Заблуждение старинное, но всегда зовущее к чему-то этакому, с сумасшедшинкой, с коммерческой подоплекой.

А что же на самом деле?

Победить скуку можно только могучим и дерзким самовыражением духа. Вопрос «интересно» или «неинтересно» решаем в смелом броске к жизни – реальной и ирреальной одновременно. Холодная, не берущая за сердце, театральная мнимость пассивно вступает во взаимоотношения со зрителем, который засыпает в начале спектакля, просыпается в антракте, чтобы снова вздремнуть, а то и захрапеть после перерыва.

«Все жанры хороши, кроме скучного», – сказано Вольтером.

Но сегодня так часто бывает скучно на самых нескучных, казалось бы, спектаклях.

Пустота от того и пустота, что ею нельзя заполнить пространство. А скука бывает невероятно активной, я бы сказал, монументальной, – в тот момент, когда нет ответа на вопрос «зачем?», да и самого вопроса этого нет как нет.

«Мы будем судить вас по законам шоу-бизнеса», – сказали они.

И выиграли все суды.

В том спектакле я сам себе ставил задачу – дать сухую мизансцену. Что значит «сухую»?.. У нее будет графическая простота – в ненавязчивости, в непосредственности композиционных перемещений, все донельзя сокращено в двигательном аппарате артиста, почти статуарно, ноги артистов прилипли к полу и, если надобно сделать шаг, сначала повернись в сторону партнера – может быть, этого поворота будет достаточно. Театр без театра в отдельные моменты – высший театр. Правда – без окраса, без «художественного эстетизма», все внешнее – случайное и рождено случайным от случайного, как это и происходит в жизни. Избежать постановочного эффекта. Изобразительное естество достижимо через организацию искусственной безвкусицы, которой заполнен окружающий мир.

Предмет на голом столе – банка с молоком. Яблоко. Самовар. Сухарики. Вода. Краюха хлеба. Сыр, нож, тарелка, солонка, ложка, вилка.

Зеленый колер. Освещение ровное. Гигантские тени на зеленом.

Тов. Сталин, когда давали орден Лебедеву-Кумачу, спросил:

– Это тот, который куплеты пишет? Понимал-таки, кто Пастернак, а кто. Кто поэт, а кто «куплетист».

Событийность театральной жизни обманчива как никогда.

Пришел домой после одного «события» и никак не мог вспомнить название опуса, который только что отсмотрел. Программку забыл в самом театре.

Так и канул куда-то в черноту беспамятства этот бедный спектакль.

«Действенность сценографии» – термин Березкина, но больше, чем термин. Это метод.

Неизменность не значит отсутствие многофункциональности. Декор должен «разворачиваться» в процессе представления – то так, то этак, принимая множество значений, созидая феерию как бы из ничего, из якобы случайно оказавшихся на сцене вещей и интерьеров. Эклектика в наше время – мировоззрение, а мозаика делается эпосом.

Хорошо скроенное сокровенное.

В наушниках звуки наигрывают. В микрофонах врут.

Все. Точка. Решил: буду ставить лекцию Евреинова «Театр и эшафот».

И до сих пор не поставил!..

Ступни Чарли Чаплина, как известно, были застрахованы на 150 000 долларов. Вот что такое «защита интеллектуальной собственности»!..

Важное: экспрессионизм в отличие от импрессионизма может выявлять себя по памяти. Ему не чужда фигуративность, но со смещением, с динамикой смазанного объекта. Образу нужен сдвиг. Но не скос. Ибо скос – искажение, а сдвиг – философия.

Искусство улицы противостоит искусство кабинетному именно через экспрессию самовозбуждения. Впечатление летуче, а эмоция устойчива. Улица располагает к очертаниям, силуэтам, пересечениям плоскостей, их нагромождениям, видениям, настроениям, психозам и прочим аномалиям. В кабинете же возникает тяга к обстоятельности, к натуральному, к «тому, что вижу», к близкому и понятному миру вещей, предметов и живых существ. Улица зовет к абстракции, кабинет к точному изображению. Вот почему в XX веке художников и театр потянуло на улицу, к экспрессивной игре – на том и объединились.

Когда распирает,
Ведро не выльешь в стакан.

И в театре есть крупный план. К примеру, когда умирает Холстомер.

Подвижничество раздражает более всего «неподвижников». Очень много побед в своей жизни я одержал своим бессребреничеством.

– Что вам нужно? – спрашивали меня.

– Ничего.

– Как «ничего»?

– А так, ничего.

И они отступали. Против ЭТОГО лома нет приема.

В театре города N открылся очередной отопительный сезон.

«Дом на курьих ножках»!.. Абсолютно театральный фантазм народного мышления. Только наш менталитет мог такое выдумать. И никто другой. Англичанин такое не придумает никогда. И француз тоже. И немец… Nimance!

Смотрел бессовестно длинный спектакль. Оказалось, мой!

Деньги нужны тем, у кого их нет. А тем, у кого они есть, нужны не деньги, а новые деньги.

Почему люди так любят кричать во время салюта? Потому что испытывают чисто театральный восторг.

Дикость и темперамент вырываются наружу. Во время салюта так же вздымается стадное чувство. Одним словом, законы театра действуют и тут.

Высказыванья Питера Брука наводят на размышления, иногда эпатируют, иногда поражают точностью, искренностью, мудростью, которая, впрочем, иногда соседствует с бредятиной.

Вот хорошие слова: «Молодой режиссер не имеет права быть безработным. Режиссером никого не назначают, ты сам себя назначаешь режиссером. Если молодой режиссер ноет, что у него нет театра, что государство не дает денег на постановки, – он просто не режиссер. Он ведь всегда может собрать небольшую группу, заразить людей своей энергией, своим пониманием театра. И тогда можно начинать играть где угодно, в каких угодно условиях».

Лично я так и поступал. Причем приходилось идти наперекор

государству, не только ничего у него не прося, но и обходя его (имеется в виду проклятое советское государство).

А вот бред: «Существенная часть безумия нашего мира заложена в слове „культура“. Честно вам скажу, я ненавижу это слово. Если ты начинаешь сравнивать культуры, оценивать их – это начало расизма».

Как же так?.. Или Бруку неизвестны слова Геббельса: «При слове „культура“ я хватаюсь за пистолет»?.. И разве тот же Геббельс не был зоологическим расистом и шовинистом??!

И чем плох серьезный сравнительный анализ, скажем, Шекспира и Пушкина, чей «Борис Годунов» был написан вослед драматургическим открытиям англичанина.

Правда, далее Брук уточняет: «Каждый считает – сознательно или бессознательно – что культура, к которой он принадлежит, лучшая. Все люди – пленники идеи культуры. Но каждая культура – неполна, несовершенна. Все культуры – русская, немецкая, английская, китайская – часть мировой культуры, которая никому из нас не ведома».

Итак, по Бруку, если я предан русской культуре, я расист. Слово «лучшая», которое мне приписано, – ведь я один из «каждых» – совершенно не исчерпывает моего знания и служения, но и Гёте, и Лао-Цзы, будучи частью мировой культуры, отнюдь не претендуют на конкретное место в русской культуре среди Достоевского и Чехова. Ставя «Великого инквизитора» в Париже или «Вишневый сад» для гастролей по миру, разве Брук доказывал, что они «лучшие»?.. Он делал то, что хотел, – и не надо противопоставлять культуре то, что является как раз ее существом, то есть собственно культурой.

Культуре противостоит бескультурье, и сам Брук, зная о разрушительных тенденциях, твердит именно о своем несогласии с ними – с каких позиций?.. Да с позиций тех самых, которые обозначены словом, столь ему ненавистным.

«Когда я на Бродвее ставил спектакль „Марат-Сад“, то впервые на этой сцене показал обнаженного человека. Это стало событием. А сейчас голые бродят стаями по сценам всего мира, и кого это удивляет? Может быть, кого-то, но совсем немногих. А меня удивляет другое: почему молодые режиссеры используют те приемы, которым уже пятьдесят лет и которые никого не впечатляют? Этому штампу больше полувека! Табу уже таких нет, а они все что-то разрушают и разрушают».

Эти слова мог сказать только ярый защитник культуры, истово верящий, что не «прием», а миросознание художника творит театр. И этому противоречию мы должны верить, будто не замечая запальчивости гения, когда он кричит:

«Я не занимаюсь реализацией своих идей! Это омерзительная вещь – когда режиссер начинает заниматься идеями. Это не входит в его профессию. Такая дурная практика началась в начале XX века, когда в России и Германии режиссер стал настоящим властителем сцены. В этом виноваты Константин Станиславский и Макс Рейнхардт».

Что называется, докатились. Жаль Питера Брука, столь выдающегося мастера, у которого, видно, поехала крыша на старости лет. В начале XX века в России, да и в Германии, сложился великолепный, потрясающий театр. Как раз благодаря, а не вопреки самым разным театральным и не только театральным идеям.

Живое искусство не может быть безыдейным. Другое дело, идеология. Идеологичным, то есть обслуживающим определенную политическую систему или систему взглядов на уровне конъюнктуры. Искусство, конечно, быть не должно. Но Брук, известный, кстати, как борец с буржуазностью театра, не будучи ангажирован никакой политической партией, все равно объявляет себя ревнителем безыдейности. Вроде бы зрелый человек, мыслящий в мировом театральном масштабе, а выступает как поверхностный деятель:

«Режиссер-диктатор – это плохо, но совсем ужасно, когда он еще и пишет пьесы».

Позвольте, мистер Питер, но прими этот постулат, у нас (в той самой «мировой культуре», которая нам «не ведома» не были бы ведомы ни Шекспир, ни Мольер, ни Эврипид.

Да что они – я даже маленький тоже содействовал этой самой «ужасности». Какой стыд, право, что я всю жизнь занимаюсь и тем и этим – пишу пьесы и ставлю пьесы.

Больше не буду. Питер Брук запрещает.

Нет, Питер. Все же буду. Извините, если что не так.

«Вместо полифонии, богатого сочетания разных индивидуальностей, мы получаем усеченный, плоский взгляд на мир».

Ну, почему же обязательно плоский?.. Скажем, в «Горе от ума» – пьесе насквозь политической.

«Театр – это место встречи между идеалом и практикой. Ты всегда работаешь в средних условиях, со средними людьми, и сам ты – средний».

Если это действительно так (а Питер Брук скромничает, кокетничает, поскольку сам-то знает прекрасно, что это не так), спектакль будет, конечно же, давать «усеченный, плоский взгляд на мир».

Но ведь бывает же иначе. И не редко, а сплошь и рядом –

Искусство – есть, и не надо делать вид, что его уже не существует. Сам Брук – при всех его парадоксах – излагает эту же мысль просто и доходчиво:

«Видя перед собой дурной пример телевидения и кино, театр должен еще яснее осознать свое место в современном мире и свою ответственность».

А вот это уже слова не мальчика, но мужа – с таким Питером Бруком я соглашаюсь, такому Питеру с удовольствием жму руку.

«Все наши театральные поиски сводятся к тому, чтобы люди, сидящие в зале, ощутили реальное присутствие невидимого». И я так думаю.

Однако Брук, хотя и имеет на это право, посылает театр в пропасть, прокламируя следующее:

«…я продолжаю ненавидеть и сопротивляться сложившейся в традиционном театре системе работы, которая существует в России и Европе уже несколько веков: автор пишет текст, отдает его режиссеру, тот читает текст, идет к актеру, объясняя ему, как он должен играть. Потом – репетиции, на которых режиссер показывает актерам, что надо сыграть. А после этого актеры показывают публике, что они выучили за время репетиций. Все эти шаги – искусственны. В настоящем театре все это должно быть единым».

А кто спорит?.. Вся штука в том, что «единым» этот процесс может быть обеспечен как раз «традиционным театром», то есть театром-домом, театром, где УЖЕ есть или МОЖЕТ БЫТЬ создан «единый» актерский ансамбль. Там же, где все – «враздробь» (словечко от Чехова), где компания актеров из случайных людей (надо признать, Бруку удавалось из них сплотить команду выразительных индивидуальностей, но на один раз, на участие в каком-то отдельном представлении) утверждает себя опять-таки не без диктата художественной воли режиссера («Кармен» Брука – тому доказательство) – действует не театр как таковой, а – проект, то есть временное, пусть даже как комета с ярким хвостом, изъявление.

То, что хорошо для фестивалей, действующему КАЖДОДНЕВНО театру оказывается чужим и чуждым.

Питер Брук, как известно, в последние годы все больше отходит от создания спектакля с высокопрофессиональными актерами, и это неимоверно сказывается на развитии «мирового театра», ибо ослабляет его, занижает планку. Может быть, самому Питеру и не хочется состоять в ряду лидеров и «властителей сцены», но нам от этого только хуже – на законное место Брука претендуют гораздо менее талантливые личности и шарлатаны. Свято место пусто не бывает – и Брук, к сожалению,

самоустранившись от главных направлений театральных процессов (его выбор, конечно, его дело!), оставляет нас один на один с сомнительными с точки зрения Искусства проявлениями. Попижонить немного – не страшно, но как бы не заиграться в ненависти к слову «культура». Глядишь, уже не к слову, а самому явлению будет проявлена глухота.

Нет сомнения, поездки Брука в Африку и Индию и игровые затеи с местными аборигенами дали допинги духовным силам Питера Брука, но они же вырвали его из Шекспира, мастером постановок которого Брук себя показал.

Упрекать Брука в «плохом поведении» глупо, и я его не упрекаю. Отнюдь. Я преклоняюсь перед Бруком. Но когда его заносит, это причиняет мне боль.

P.S. Цитаты – все, здесь приведенные, – взяты из интервью Питера Брука газете «Известия» – № 37, 2005 г. Журналист – Артур Соломонов.

Никогда я не был маргиналом.

Никогда не приветствовал театральную шпану. И, что самое удивительное: да, никогда я не был маргиналом. Надо же, звучит, как стихи. Дай-ка и еще раз повторю: Никогда я не был маргиналом.

Жаль, продолжения у этой строки нет. И понятно – какое у «маргинала» продолжение?!

Уважаемые артисты!

Роль надо взвешивать, а не считать в ней слова.

Каллиграфическим почерком на заборе написано матерное слово.

Спектакль пустой, но «хорошо сделанный» – в сущности, то же самое.

Раньше театр походил на Городничего. Теперь – на Хлестакова. А скоро станет Осипом.

Гипертрофия эстетических средств – диагноз новой болезни современного театра. Мы стали неспособны к отбору, нам все подряд годится, и это делает любой дрянной коллаж псевдоискусством – «и в воздух чепчики летят»!

Право на эксперимент надо отголодать.

В сущности, жизнь прекрасна, хотя бы потому, что есть

анчоусы к пиву. Но беда в том, что при этом еще есть ГУЛАГ, «Калашников», «Чернобыль» и цензура. Не забывай об этом, Марк Григорьевич!

В пустыне духа много воды.

Им жить после нас. Какой театр они будут делать? Какой отстаивать?

Или – никакой. Тот, что будет вне нас, вне наших предков. Каким театральным богам служите, молодые люди?

Или – уже и богов нет, и, значит, ничего уже нет?!

Жизнь движется вперед. А театр – не движется. Имеет место быть грандиозная имитация движения. На тормозах – в гору. Много ли подымемся?!

Новые пьесы написаны зачастую вяло, претенциозно, без душевной «выворотности», без юмора, без боли, без мыслей о жизни и смерти. Изобилие растрепанности духа, ставка на проходящее и преходящее. Шалости провинциально выпендрежа, которым можно прикрыться, чтобы унизить профессионализм. Читаю «новую драму» и с горечью откладываю – скучно. Нет, на некоторых страницах, конечно, имеются перлы, отдельные реплики точны, но это точность стрелка, зашедшего в темную комнату и давшего очередь в разные стороны – конечно, во что-то он попал, какую-то вазу разбил, и даже в кого-то из спящих не промахнулся, но – зажегся свет – и мы видим, что стрельба на поражение была совершенно случайной, – есть отдельные хорошо выписанные эпизоды и диалоги, но нет главного качества драматургии – простройки, сюжетной изощренности, проработки характеров. Нет товстноговской «профессии» – умения лепить.

Вкусы меняются, и не в лучшую сторону. Например, сегодня трудно, практически невозможно возродить интерес к старинному русскому театру – к средневековым мистериям, комедиям, сказаниям и моралите, основанным на евангельских притчах. Порыться в театральной рухляди и найти жемчужное зерно, оттереть его от налипшей грязи и заставить снова засверкать.

Нужны обработки, переработки, осовременивание.

К примеру, извлечь из старого сундука «Комедию притчи о блудном сыне» Симиона Полоцкого, чтобы погрузить этот неблагообразный, чрезвычайно событийный фантастический сюжет в современную тухлую жизнь, оставив схему фабулы и преобразив исторических персонажей в узнаваемых нынче людей. Типы останутся прежними, но пыльные характеры преобразятся,

ибо будут оснащены деталями жизни XXI века и ввергнуты в злободневные коллизии. Голодному волку и ягодка на язык.

Но иногда (в нужных – для ошеломления – местах) действо может быть лихо транспонировано в прошлое – смешать календари и акцентированно проявить эти скрученные в узлы миги разного времени, – этот прием оживит театральность, даст юмор. Эпохи могут накладываться друг на друга «утехи ради» и для игривой путаницы плутовских переплетений.

Что это по жанру?.. Может быть, и мюзикл, поскольку старинная комедия изобиловала музыкой и пением. Но в первоисточнике вставные номера были откровенно вставными и работали преимущественно в интермедиях, теперь же они окажутся в крепко сбитом соединении с общим сюжетом и драматургической простройкой.

Свет ровный, луч насыщенный – вкус есть, а праздника нет. Всякий праздник чуть-чуть пошловат. Ну, и что с того?.. Что поделаешь, если Театр по своей игровой сути заряжен на ПОКАЗ, на контакт с расписной картинкой, оживающей в пространстве и во времени. Значит, дай краски визуальному изъявлению, сделай выдуманный мир всамделишным и конкретным – для этого цвет необходим как образующая образ сила. Игра цветным светом – празднична и демократична. Пошлость отступает, если фантазм правдив.

«Когда я отдыхаю, я ржавею», – сказал кто-то. А я еще и жру и пью, как скотина.

Натуральные фактуры грубы и поэтичны своей грубостью. Перечисляю: кожа, некрашеные доски, гобелены толстой пряжи, ржавый металл, ворсистые занавесы и войлочные костюмы, праздник цветного тряпья, пупырчатые шлаковые поверхности, дырчатые, слипшиеся и затвердевшие, запекшиеся и по впечатлению мокрые, волнообразные и гладкие обожженные плоскости – все это язык театра-помойки, штампы неочернухи, как бы замусоренная окраина мегаполиса. Здесь, в этой застылости легко разместить соответствующее действие в духе шекспировско-улиссовских гадисов и ребусов, этакий бомжеватый стиль, претендующий называться высшей правдой.

Будем безжалостны: вся эта понтяра – от нынешнего бессилия театральных художников, которые, цитируя выгребную яму, думают о себе как о каких-то новаторах. Между тем все это старо, как не знаю что. При виде таких решений меня подташнивает, как на трамвайном кругу с предельно узким радиусом.

Времена клоаки на театре прошли. Ее образ удивлял, но уже не удивляет. Стало скучно смотреть иллюстрацию парши. Глаз привыкает к ее несравненной «красоте безобразия» – у этого концепта уже усталая фантазия, не способная бушевать и резко сдавшая из-за визуальных самоповторов.

Вдруг. У Немировича нахожу крик души режиссерской: «У меня вообще есть мечта об исполнителе как об актере театра синтетического, который сегодня играет трагедию, завтра оперу, оперетту и т. д.». Да ведь и у меня та же мечта!

В театре «У Никитских ворот» мечты сбываются.

«Жестокий век! Жестокие сердца!» – это не восклицание, не вопль. Это – диагноз.

Лаконизм. Минимализм. Отказ от всего. Очень хорошо.

А зритель приходит и спрашивает в конце: – А за что я вам деньги заплатил? – и прав, сволочь!..

У вашего миража нет никакого куража.

Одним из нравящихся мне приемов является втягивание зала в пространство сцены. Вообще проблема «сцена – зал» больше проблема зала, нежели сцены. Взаимоигра двух пространств делает посредниками и зрителя, и актера.

Моя, простите, постановка «Унтера Пришибеева» – пример тому. Зрители оказываются партнерами импровизирующего с ними артиста. «Внесенная жизнь» обеспечивается спусканием исполнителя в зал и вовлечением зрителя в игру, в сюжет и даже в саму импровизацию. В какой-то момент импровизируют все – зал разрывается от хохота, подыгрывая «унтеру», созидая по ходу сюжета и новые предлагаемые обстоятельства, и новые слова (a-la Чехов!), и новую театральную реальность.

Как обеспечить круговой обзор?.. Это для зрителя.

Как выбить зрителя из состояния зрителя, переведя его в разряд соучастника?.. Это задача для артиста.

Риск преогромнейший, поскольку исходно одно пространство «противостоит» другому, а тут происходит взаимопроникновение этих миров и в итоге образуется новая, как бы третья по счету, структура.

Вспоминается формула Этьена Сурио «Куб и сфера», где.

КУБ – берется некий мир, срезается одна сторона куба – и возникает зрелище со стенками-ограничениями. Это и есть привычный вид театра.

СФЕРА – никаких пределов, никакого зала, никакой сцены. Рамка, порталы, зеркало сцены отсутствуют. Зрелище располагается в любом месте, обживая пространство, делая случайное – своим.

Этот вид театра, может быть, более завлекателен. Но он единичен в своем изъявлении, в прямом смысле неповторим.

Важнейшее: понятие РАССТОЯНИЯ и УГОЛ ЗРЕНИЯ. Все перемещения в пространстве игры зависимы от этих двух факторов.

Режиссер – один – важный, сидит за столиком и ставит пьесу. Что он видит с одной точки?.. Он – барин, точнее, хозяин-барин своей постановки, которую смотрит в лоб, из седьмого-десятого ряда, сидя посередине. Ошибка.

А другой режиссер мечется в проходах, то слева, то справа проверяя РАКУРС. Правильно.

Композиция картинки вариативна из любого места обязана воздействовать.

Проведите линии взглядов от глаз КАЖДОГО зрителя к объекту, действующему, двигающемуся в сценическом пространстве, и мы получим целый пучок лучей, уткнувшихся с РАЗНЫХ СТОРОН в одну точку. Театральная оптика сработает лишь в случаях, если по эти лучам полетят токи жизни, – туда-сюда, туда-сюда.

А ведь мне Рудницкий когда-то сказал: «Я вас с Еленой Сергеевной Булгаковой хочу познакомить».

Познакомил в ВТО. Спасибо, Константин Лазаревич. И я тотчас получил из ее рук нигде не напечатанный «Багровый остров».

Освободиться от «покровов цивилизации», попытаться войти в «природное состояние», содействовать (вот только – как?) «возврату невинности» – так манифестирует себя один очень весь из себя авангардно-фестивальный театр.

Играют голые. На лыжах. Мужчины.

Очень интересно посмотреть. Минуты полторы.

Дар Божий у этой сатаны!..

Подсознание руководит сознанием – это ясно. А вот кто начальник подсознания?

Мне не нравится, когда спектакль называют ВЫСКАЗЫВАНИЕМ. Это мода такая, идущая от не имеющих

словарного запаса критикесс, это плоско, ибо фиксирует лишь авторский импульс.

Театр может быть мощнее. Мир, взметнувшийся в пространстве, пугающе огромен и рассчитан на бесчисленное количество и качество восприятий. Вариативность театра противоречит единственности высказывания или послания. Он, как музыка, отдаляется от своего «композитора» с момента рождения, и начинает собственное лучезарное приключение – небытие непререкаемо, самим актом спектакля доказывает, что оно – бытие. А вот когда твой спектакль те же красавицы-критикессы называют ПОСЛАНИЕМ – другое дело, сразу труд делается каким-то лучезарным. И мимолетность театра – преодолима.

– Большое спасибо. Ваш чудовищный спектакль придал мне хорошего настроения!

Ваши сокращения пойдут на пользу бесконечности.

Случайному пространству можно присобачить некую театрально организованную жизнь, но зрелище хэппенинга – нечто другое. Оно требует ПРЕОБРАЖЕНИЯ реальной среды, а не прямого использования.

В «Песнях нашего двора» мне хотелось заставить двор стать театральной площадкой, которая бы заиграла не сама по себе, а только при условии ее постоянного образного раскрытия. Обычная лестница воспринималась как необычная. То же самое – крыши и окна. Эти «точки» как бы подлежали эстетизации и разнообразному обыгрышу в процессе представления – зрительный ряд обогащался не за счет среды как таковой, а за счет обработки этой среды актерскими изъявлениями, шедшими в контрапункт или к метафоре пространства.

Двор становился не просто двором, где шло действие, а это был уже всем дворам двор. Среда ДОСОЧИНЯЛАСЬ в каждом музыкальном номере – и в этом был секрет успеха.

Кривляйтесь – и полечите Вторую премию. Много кривляйтесь – и вас наградят Первой. Очень много – это уже «Гран-при».

Нет ничего трусливее трусливого таланта. И нет ничего наглее, чем смелая бездарность.

– Увядаем ли мы? – вот в чем вопрос.

– Конечно. Лично я уже дурно пахну.

Поймите, нельзя играть в пристеночек у Стены Плача.

Погружение в театр. По щиколотку. По колено. По пояс. Потом – опасный момент – по горло.

И, наконец, погружаешься с головой. Тут испытываешь высшее счастье. И идешь ко дну.

Откуда что берется?! Ю. П. Любимов рассказывает, что его интерес к Михоэлсу пробудил Петр Леонидович Капица – великий физик и большой любитель театра. Капица посещал репетиции в ГОСЕТе, восторженно отзывался о «Короле Лире» (Ю. П. Любимов ошибочно считал этот спектакль постановкой Михоэлса, между тем как он был всего лишь гениальным исполнителем главной роли, – постановка принадлежала С. Радлову) и убеждал Юрия Петровича (вероятно, к удовольствию), что Михоэлс «в своем искусстве шел от формы».

Это, конечно, не так. Точнее, не совсем так. Еще точнее, совсем не так.

Михоэлс «шел» в своем творчестве скорее от Торы и Талмуда, от национального еврейского духа, от истории еврейской и от опыта общения с живыми еврейскими типами, говорившими на языке «идиш» и то и дело попадавшими в мясорубку и катаклизмы погромов, войн и революций. «Форма» возникала благодаря особому складу речи и поведения евреев в «предлагаемых обстоятельствах» жизни и смерти, и наверняка именно это поражало и захватывало Капицу в Михоэлсе.

Я тоже бывал в гостях у Капицы – в его квартире, что находилась прямо на территории руководимого им Института физики, – это как раз напротив памятника Гагарину на Ленинском проспекте.

Помощники Капицы ходили в «Наш дом» и позвали с отрывками из спектаклей «Вечер русской сатиры» и «Старье берем и показываем» к себе. После нашего выступления, прошедшего на ура, я оказался за столом у Петра Леонидовича дома.

Этот вечер потом мельком описал Женя Добровольский, мой старый дружок и отменный прозаик и очеркист. Вот только Женя упустил (наверно, по цензурным соображениям) вопрос, с которым за чаем (спасибо любезной Анне Алексеевне!) обратился ко мне хозяин, нобелевский лауреат:

– Зачем вы взрываете советскую власть? Зачем вам это нужно?

Я что-то промямлил про желание сделать жизнь лучше.

– Да! – живые глаза Капицы заблестели еще ярче – они, надо сказать, всегда блестели, а тут аж засветились. – Но вы не владеете техникой взрыва!.. Чтобы взрывать, надо уметь взрывать так, чтобы самому не подорваться.

Только тут я понял, о чем он.

Капица далее произнес – улыбчиво, мягко – довольно страшные вещи: о том, что сатира есть сатира и надо быть осторожным, о том, что не сносить головы – невелика заслуга, о том, что есть такой закон: сила действия равна силе противодействия.

Со мной говорил мудрец, знающий не только законы физики, но и законы жизни. Знающий, как никто. Это он написал штук пятнадцать писем Сталину, который на одно лишь ответил. А ведь мог Капицу и расстрелять – в письмах своих физик-гражданин резал правду-матку в глаза вождю.

Перекидка действия с места на место – казалось бы, чисто кинематографическая специфика. На театре эти вопросы решаются условным образом – там сама декорация может носить чисто назывной характер, и чем наглее метафора, тем интереснее в нее верить. Ставя «Чайку», Някрошюс выставил на пол пару десятков ведер, долженствующих ОБОЗНАЧАТЬ пресловутое колдовское озеро. Почему пресловутое? Потому что прежде, чем начать ставить «Чайку», любой режиссер должен знать, КАК это самое озеро будет «решено» на сцене.

Бывали «Чайки» и вовсе без декораций.

Таиров, к примеру, тащил «Чайку» к чисто концертному исполнению – на сцене стоял рояль, артисты выходили во фраках.

Это, может быть, и красиво, но отдает какой-то беспомощностью или авантюризмом.

Ключевой момент «Чайки» – самоубийство Треплева – переносится на подмостки Костиного театра или куда-то у клумбы – так многозначительней. Но это уже быстренько превратилось в расхожий штамп.

Еще. Треплев стреляется. Одновременно – зритель видит и то и другое – идет на веранде игра в лото. Симультанное действие разыгрывается на симультанной декорации. Это или почти это (тот же метод мизансценирования) делал Крейча, потом Эфрос, видевший Крейчу.

А я видел и того и другого.

Замысел – сперматозоид. Он выколупливается где-то на окраинах бессознания, сначала безжизненный, слепой и глухой, потом он, залежавшись, вдруг просыпается, ворочается, шевелит

хвостиком, начинает дышать, развивается – от простого к сложному. То, что мы потом назовем спектаклем, есть наша встреча с великим Другим, чья жизнь скоротечна и освещена искусственным светом. Огромное счастье видеть и верить тому, что видишь. Происходит своеобразное умопомрачение как переход из одного темного мешка в другой, светлый (или наоборот!), зато чувства, приведенные в боеготовность, приходят от контакта с Другим в самые крайние состояния расстройств и тревог, – это значит, что Театр заработал, и заработал, как надо. Эмбрион вырос в богатыря. Или – инвалида. Но – вырос.

Программное искусство режиссуры начинается с ощупыванья авторского мира, сочувствованья его языка и стиля – придумыванье СВОЕГО идет параллельно с осознанием и привыканием к чужому как к личному, – переход собственности из рук в руки – это и есть репетиционный процесс, а на премьере уже никакого дележа: все авторское – уже только твое, только тебе принадлежит, и, если ты настаиваешь на собственности, это уже твое решение. Как Г. А. Товстоногов точно сказал, «режиссерское решение – это то, что можно украсть».

Если режиссерского решения нет, то и красть нечего!

Фон и функции фона. На одноцветном – хорошо читаемые костюмы и предметы. Нейтральность как прием визуального воздержания. Линия ограничения – по линии соприкосновения фактур. В 50-е годы черный бархат («черный кабинет») производил впечатление театральной сенсации – соцреализм не хотел и запрещал «все черное». Сейчас это вспоминается как нечто дикое, но ведь было, было такое!..

«Снять эти тряпки!.. Одежда сцены должна радовать глаз, она может быть только светлой, жизнерадостной, оптимистичной.»

Вот такая аргументация торжествовала в те еще годы.

Бесконечные перемены света радуют, конечно. Но оскорбляют гармонию. Затемнения хороши, тени хороши, боковые прострелы дивны, сверху падающие ослепительные удары мощны – и все же нет ничего лучше медленного перехода от режима к режиму, нет ничего прекраснее тихо горящего цветного задника, который НЕ МЕШАЕТ актеру, не давит на глаз зрителя. Гармония возникает благодаря мягкой расцветке, а не миганию перевозбудившихся ламп. Старый театр с его свечами, конечно же, умер, а новое зрелище тоскует по спокойным переливам – мечтаю сделать «грозу» при абсолютно белом свете, без всяких молний и громов, в полной тишине. Это и будет Театром.

Хватит иллюстрировать. Хватит изображать. Нам надо учиться, как говорил Станиславский, передавать на театре «непередаваемое».

Уже находясь на смертном одре, Булгаков возжелал «Маяковского прочесть как следует» – показательно, ибо Владимир гнобил Михаила за «Белую гвардию», а Михаил презирал ревискусство.

Будете смеяться, но. Эсхатология наступает. Приближение смерти переживается мною прежде всего как надвигающийся ужас безработицы. Лежать и ничего не делать – брррр. Нет самозащиты от беды проникновения в бездну, где не будет тех и того, что зовут к творению чего-то из ничего, то есть театра. Я вполне серьезно боюсь оказаться вынужденно неподвижным, ибо привык к тому, что Пастернак назвал «резать ножницами воду». Зачем резать?.. Почему воду?.. И почему ножницами?.. Так вопрос не стоит, и все же ясно, что мои каждодневные усилия (труды – звучало бы высокомерно) тщетны, суетны, даже в конечном свете (а кто считает?) бессмысленны, ибо будут списаны и забыты (и это нормально), но отказ от театрального служения, собственно, и есть смерть.

О театр! Бесконечно разнообразный, энергоемкий, роскошный и бедный, академичный и дилетантский, сочный и худосочный, трогательный, ветреный, воскрешающий, безумный, хлесткий, модный, тихий и громкий, бессловесный и болтливый, благородный и пошлый, праздничный и серенький, ранимый, чувственный, обжигающий, могучий, страстный, сладострастный, сладкий, усыпляющий, дерзновенный, развлекающий, скучный, тоскливый, печальный и радостный, серьезный и поверхностный, добрый и злой, таинственный, мистичный, пустой и глубокомысленный, вычурный, графичный, схематичный, непредсказуемый, легкий, игривый, озорной и хулиганистый, поэтичный и бытовой, лживый и правдивый, трусливый и смелый, чистый и грязный, тупой и умный, хороший и дурной, мягкий, понятный, непонятный, тонкий, единственный и неповторимый, призрачный, ясный, солнечный, пестрый, свежий, пыльный, пронафталиненный, холодный, раздражающий, магический и прозрачный, совершенный и недоделанный, эскизный и проработанный, музыкальный и смешной, патетичный и приземленный, рваный, гармоничный, вдохновенный, образный, старый, новый, забытый, многоликий, многомерный и однолинейный, милый, глупый, важный и ни на что не

претендующий, соленый, грубый, странный, забавный, кассовый, некассовый, триумфальный и провальный, но главное – живой или мертвый!

И еще – мой или не мой.

Когда мы уйдем от вас, сразу начинайте нас догонять.

Во тьме светящаяся точка…
Неслыханная простота!
А на земле пустая бочка
Лежит у драного куста.

Какая связь у них в спектакле?
В чем смысл магической игры?
И почему я тихой каплей
Живу на кончике иглы?

Узнать бы – хочется давно.
Но нет. Сие нам не дано.

К открытию нового здания

Театра У Никитских ворот

Владимир Маяковский Марк Розовский

НОВАЯ
МИСТЕРИЯ - БУФФ

героическое, эпическое и сатирическое
изображение НАШЕЙ эпохи

Постановка Марка Розовского

Музыка
Дмитрия Шостаковича

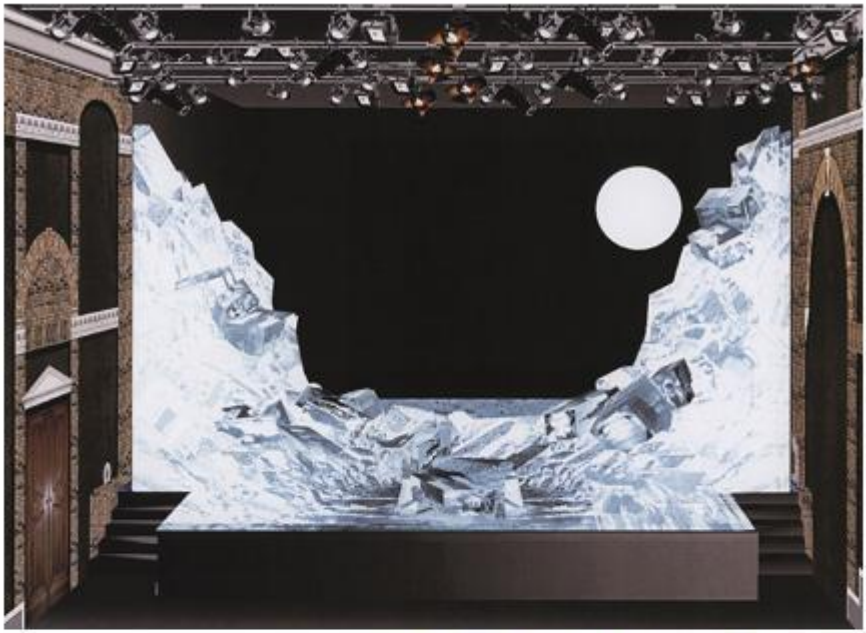
Художник
Александр Лисянский

"В будущем все ставящие, печатающие,
играющие "Мистерию-буфф" -
меняйте содержание, делайте его
современным, сегодняшним, сиюминутным."

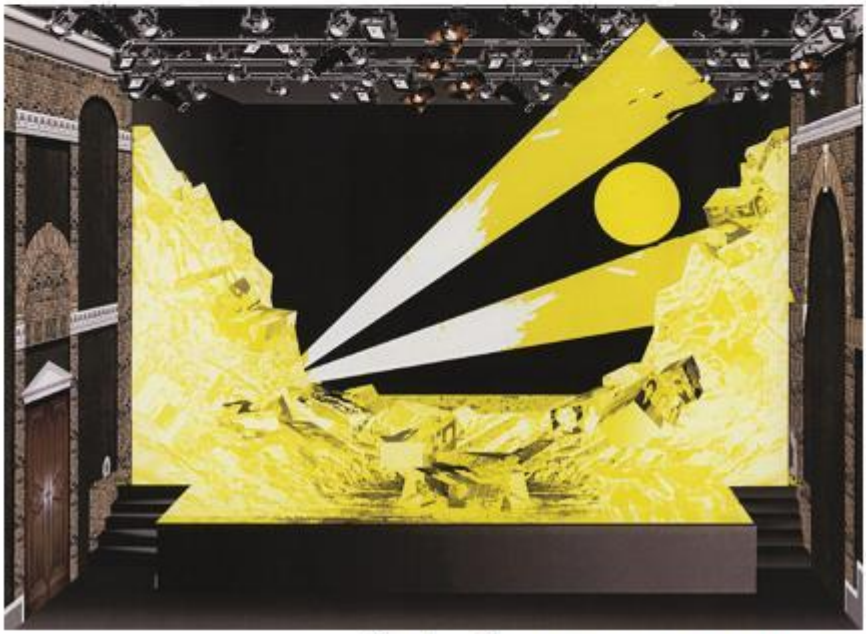
В.В.Маяковский 1918

Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде»

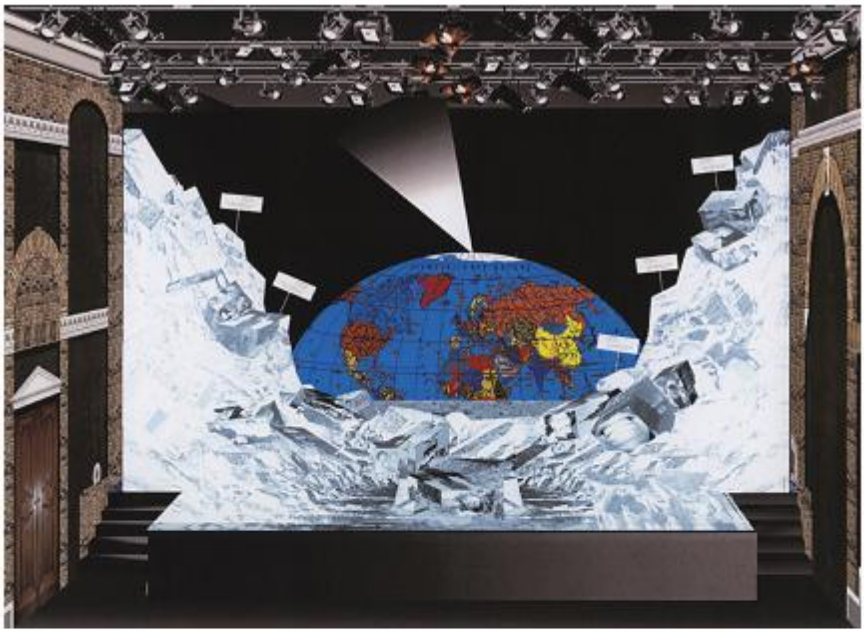
«Отечество славлю, которое есть…»



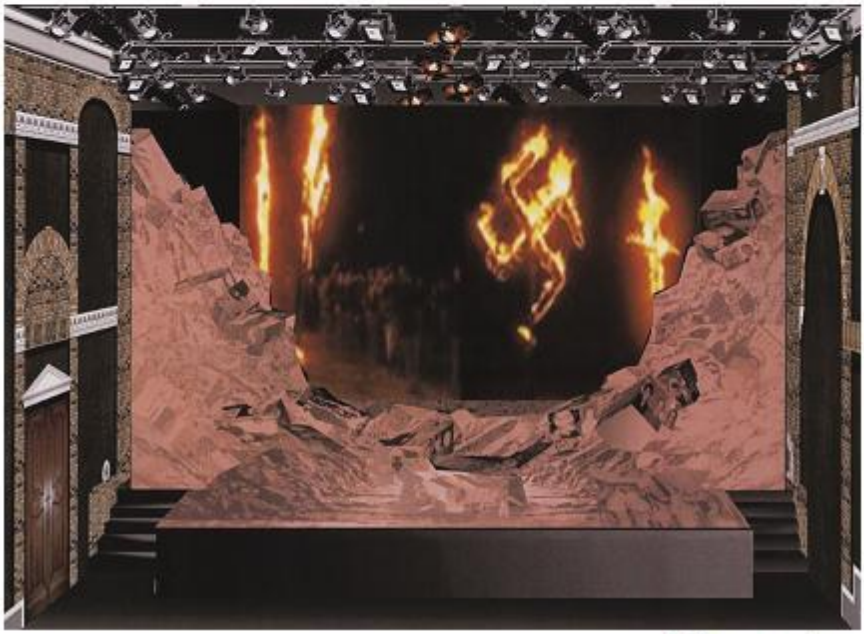
Полюс. «Пойду предупрежу полярный круг…»



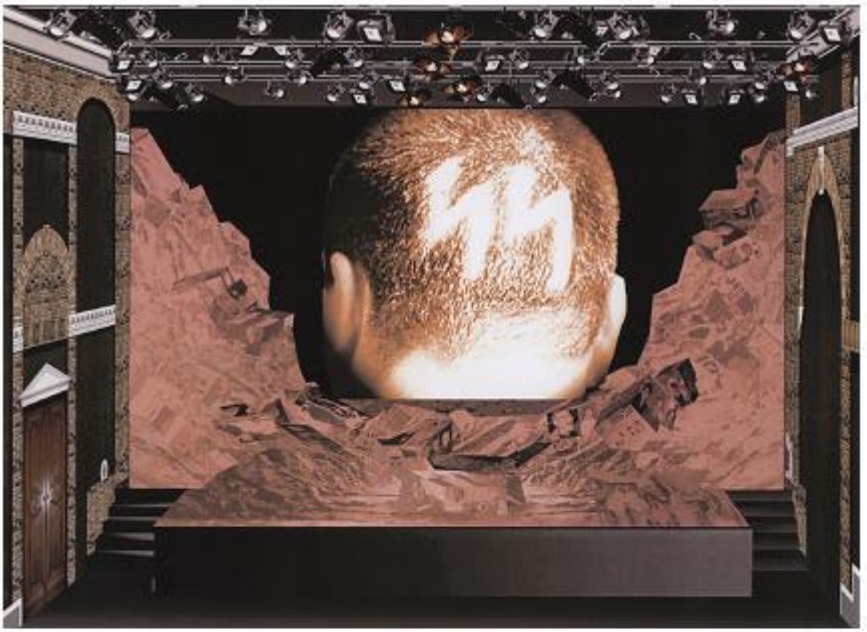
Олигарх. «Я всю свою звонкую силу монеты…»



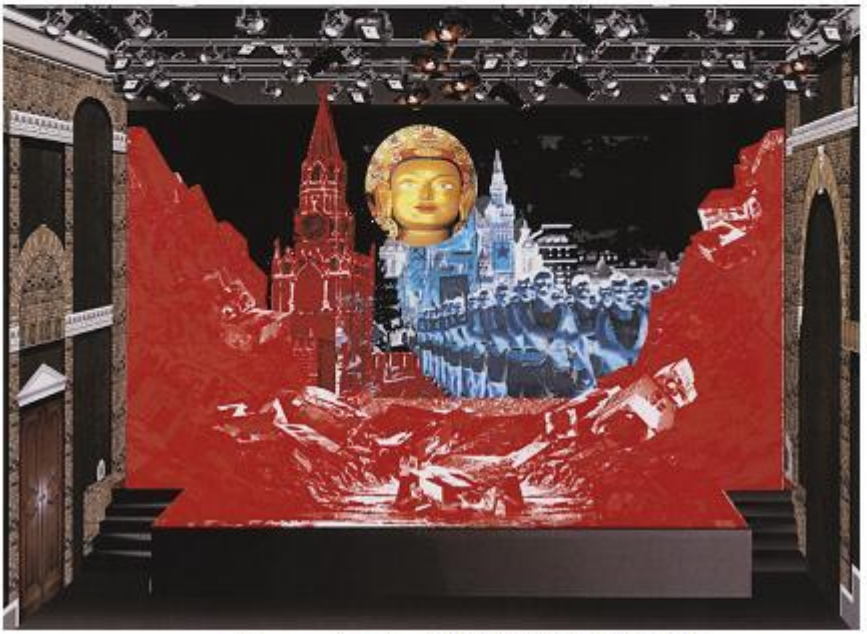
Продажа полюса



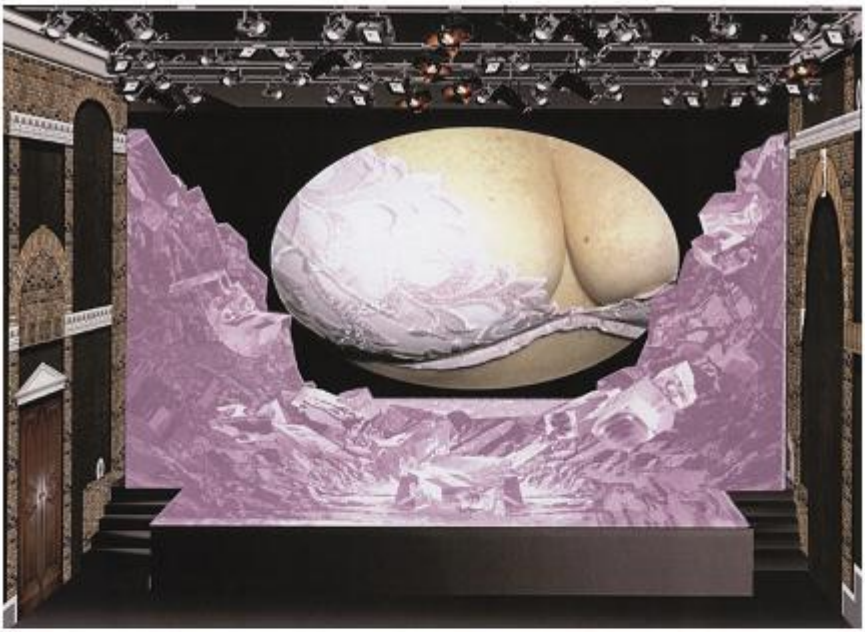
Ребята-гитлерята



Песенка. «Живет и сегодня / Черная сотня…»

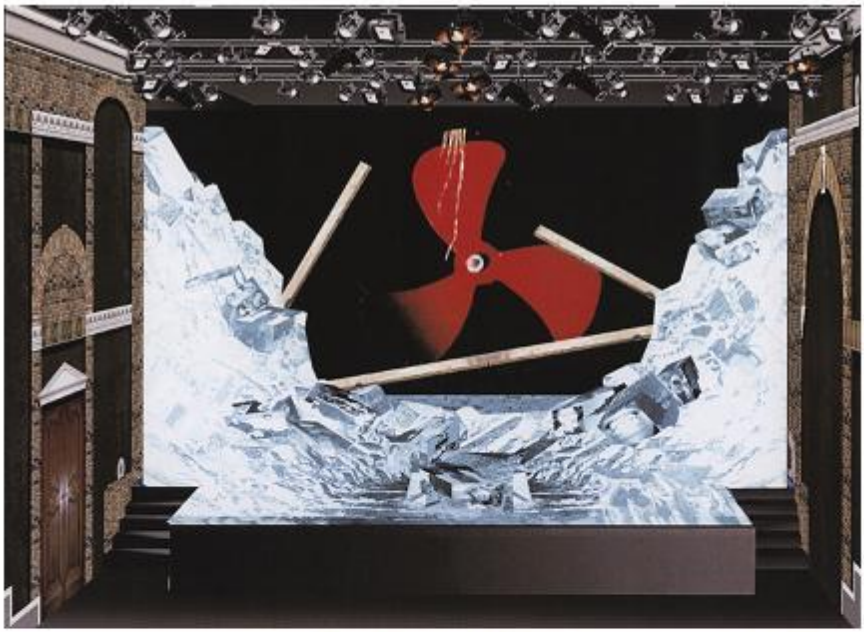


Диктатор. «Был ГЛАВНАЧПУПСОМ / Им и остался…»

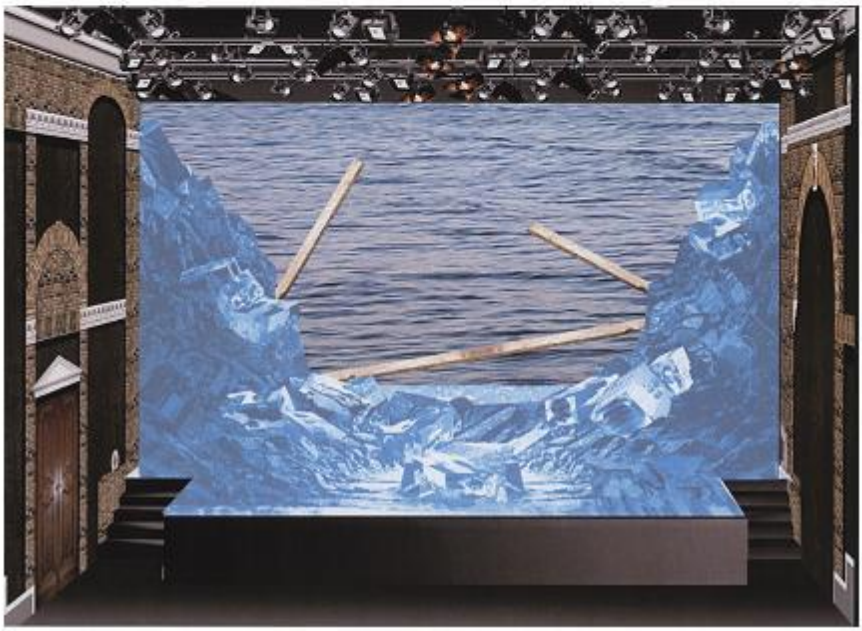


Драма-Эротика. «Тело – есть дело. / А дело – есть тело…»

Соглашатель. «Все теперь в лояльности / Поют в одной тональности…»



Построили. «Кому палуба / А кому – уют кают…»



Поплыли. «Лево руля! Право руля! / Нос задрался у корабля…»

С космосом наедине. «Для кого юдаль, / А для кого круиз…»

Угроза. «Я – начиняюсь!»

Диалог человека и бомбы. «Может, конец мира близок...»

Голод. «Пока вы ставите номер...»

«Хлеб – вот это земная ось / На ней вертеться и нам и свободе»

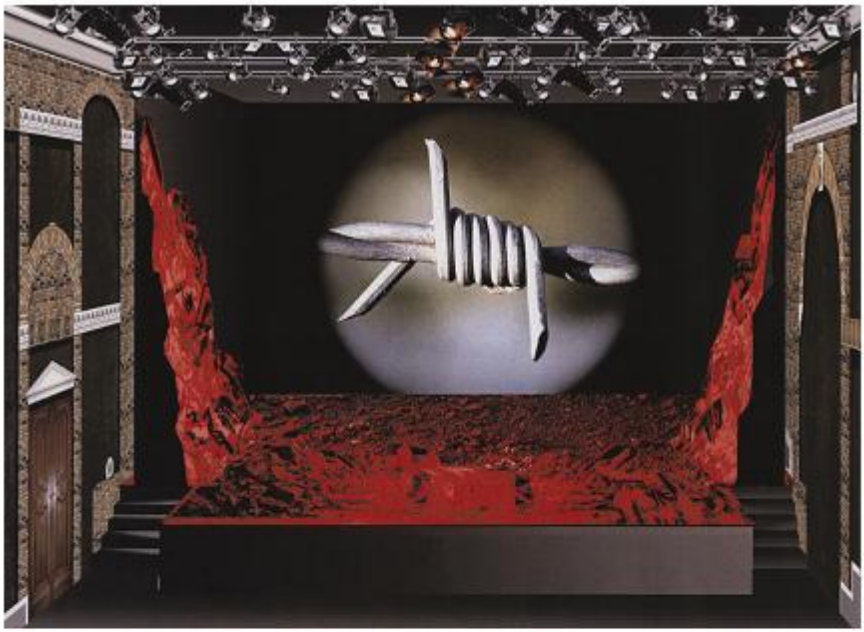
Песенка о науке и технике. «Нажал кнопку – чик-чирик / И человек готов!»

Перестройка. Реформы. «Я пол-отечества мог бы снести...»

Вожди. «Вставай, народ! Иди за мной / Дорогой новой, правильной!»

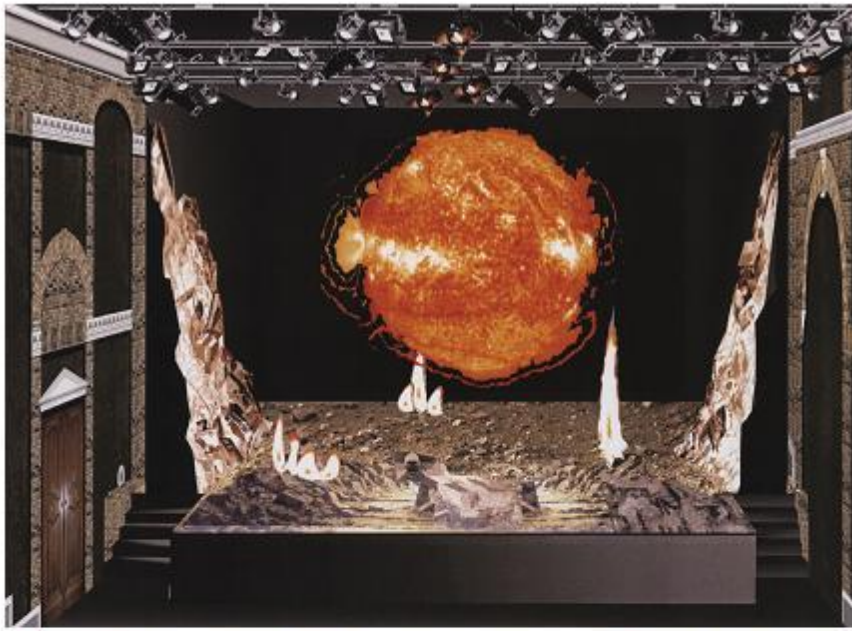
Ковчег плывет. «Арафатов ждете? / Арафатов нету...»

Ад. «Довольно разговаривать! Пожалте на костры!»

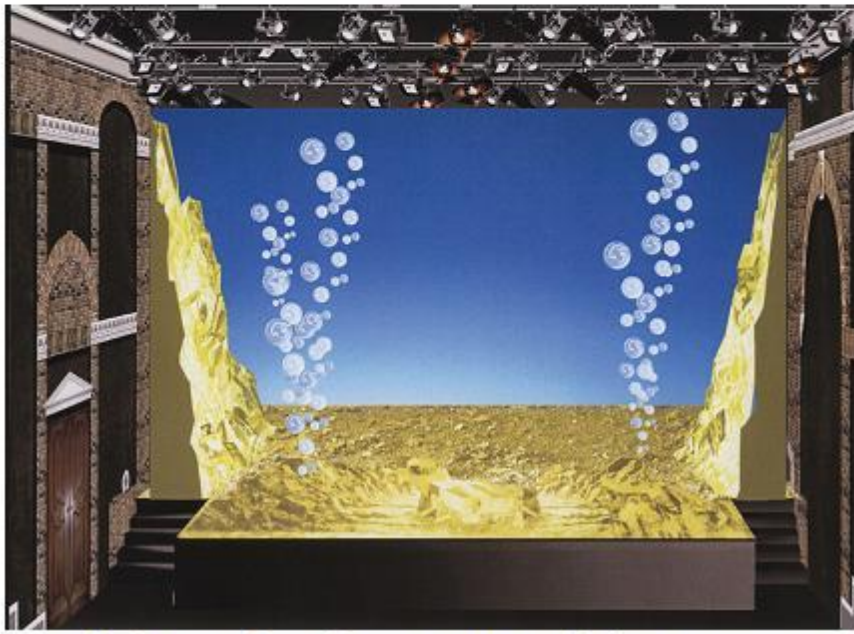


«Твой глупый Ад – все равно что мед нам...»

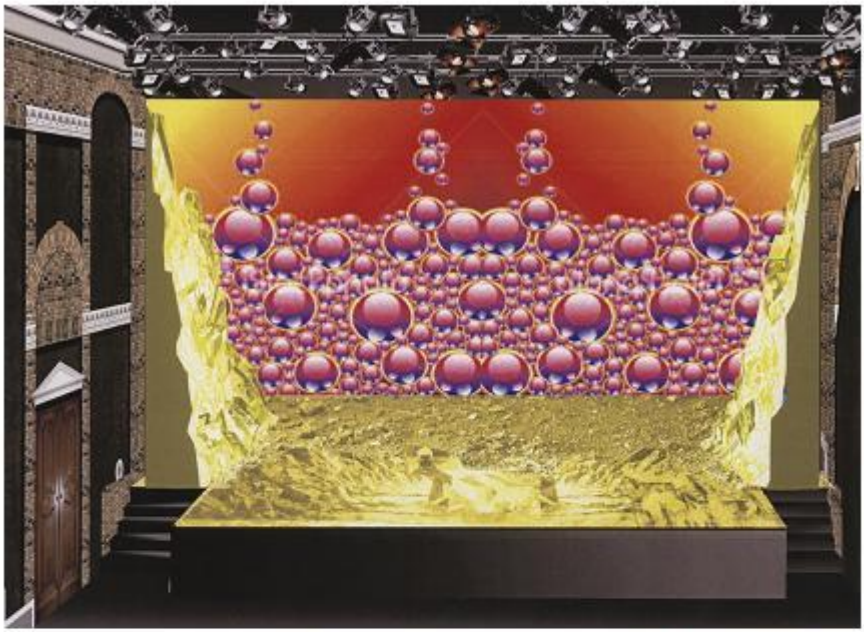
Новый Вельзевул. «Во всемирной круговерти / Разгулялся ангел смерти...»



Геена Огненная. «Жаром, жженьем, железом, светом / Жарь, жги, режь, рушь!»



Приближение к Раю. «Не хватает красоты / Входим в зону пустоты…»



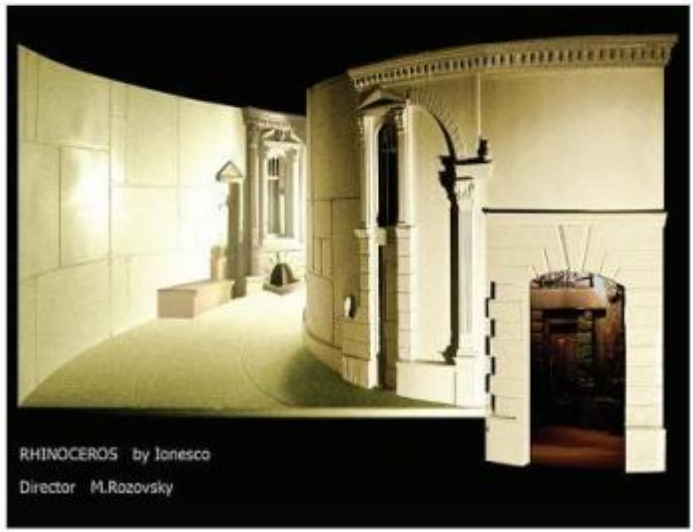
Мир вранья. «Когда-то мы были живыми людьми…»

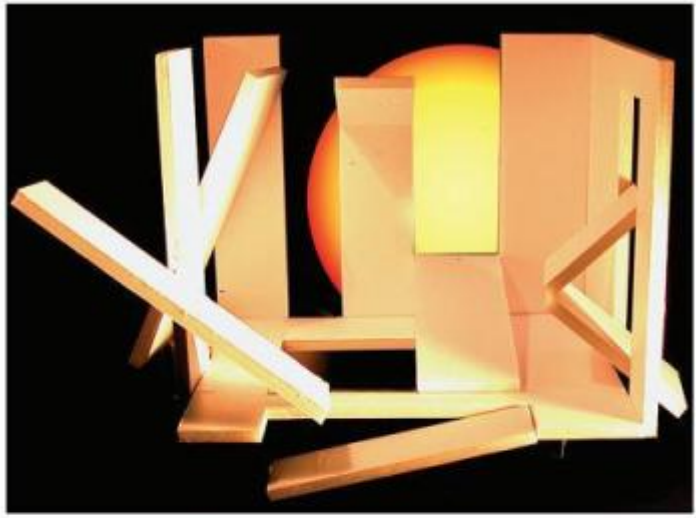
Земля Обетованная. «Мой Рай для всех, кроме нищих духом…»

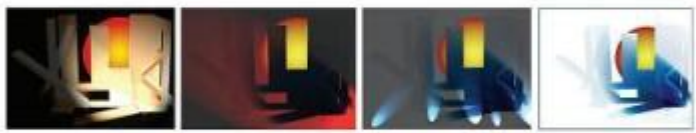
«Но землю, которую завоевал...»

Финал

Эжен ИОНЕСКО
НОСОРОГИ
Фантасмагория в двух действиях
Сценография –
Александр Лисянский
Режиссер-постановщик –
народный артист России
Марк Розовский


RHINOCEROS by Ionesco
Director M.Rozovsky





ПРОЛОГ

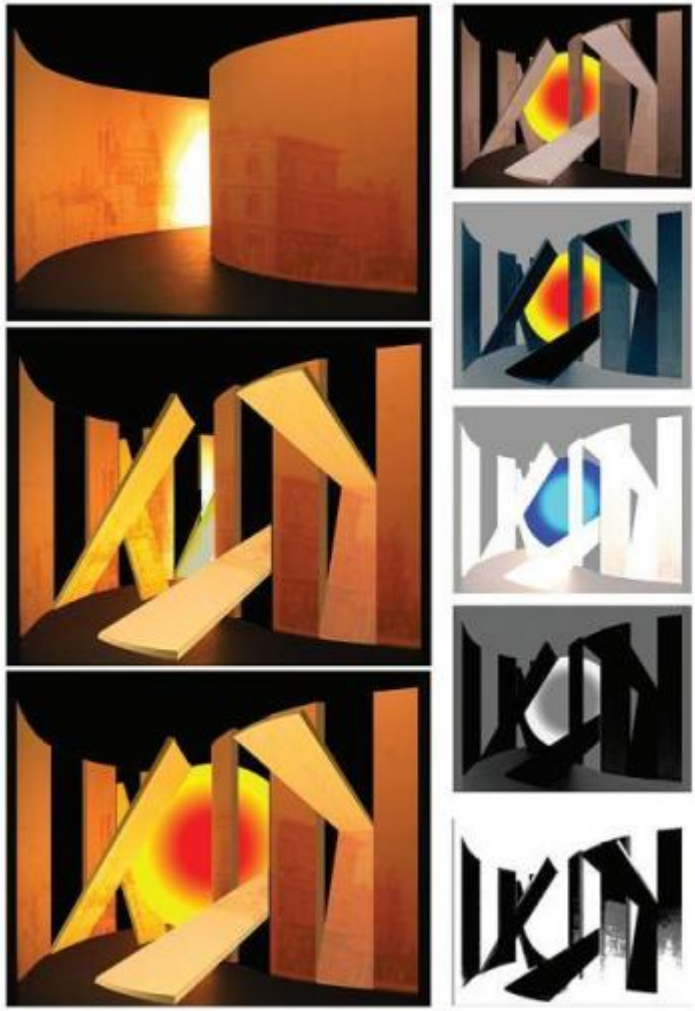
ВАННАЯ

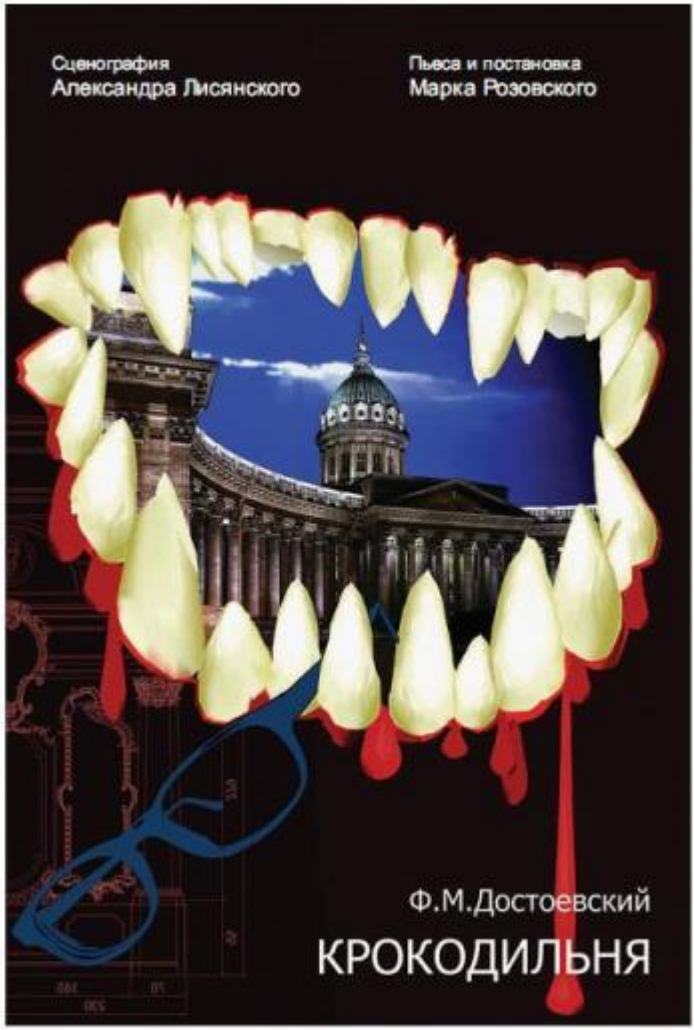
ОФИС

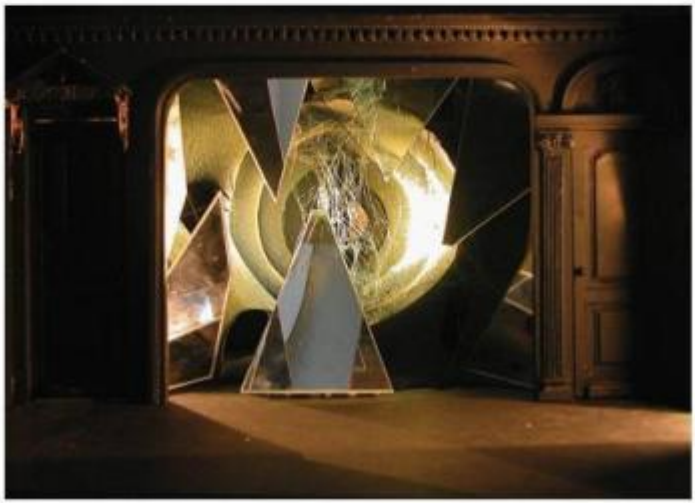
КАФЕ

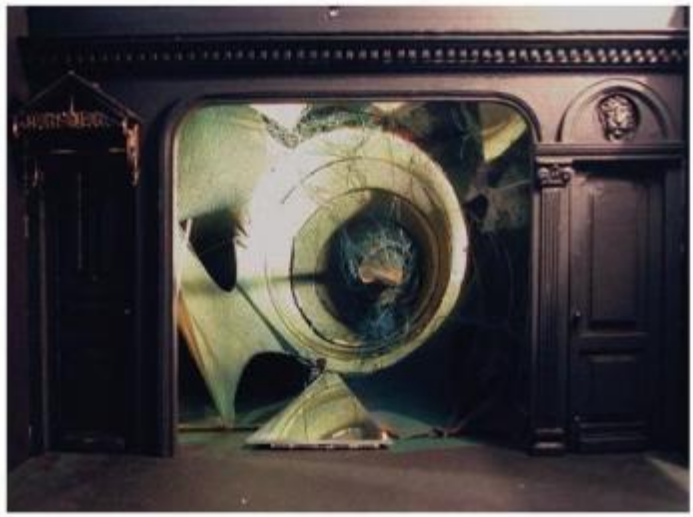
ЛЕСТНИЦА

РОГА

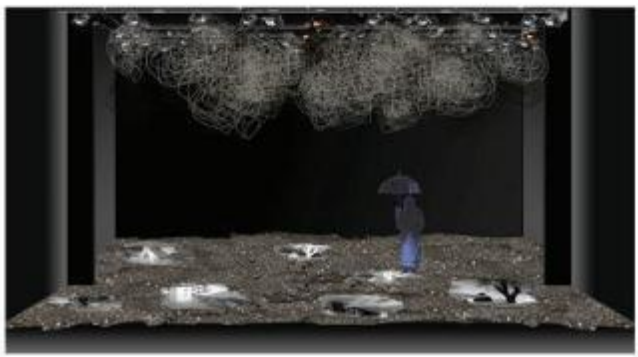


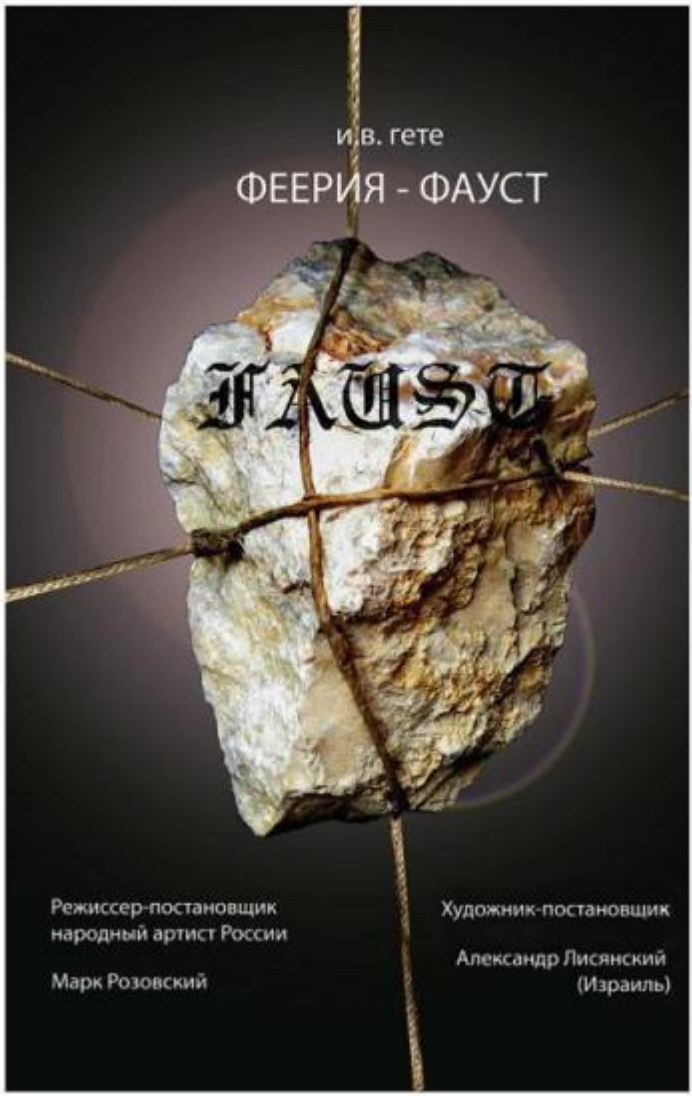

Сценография
Александра Лисянского
Пьеса и постановка
Марка Розовского
Ф.М.Достоевский
КРОКОДИЛЬНЯ

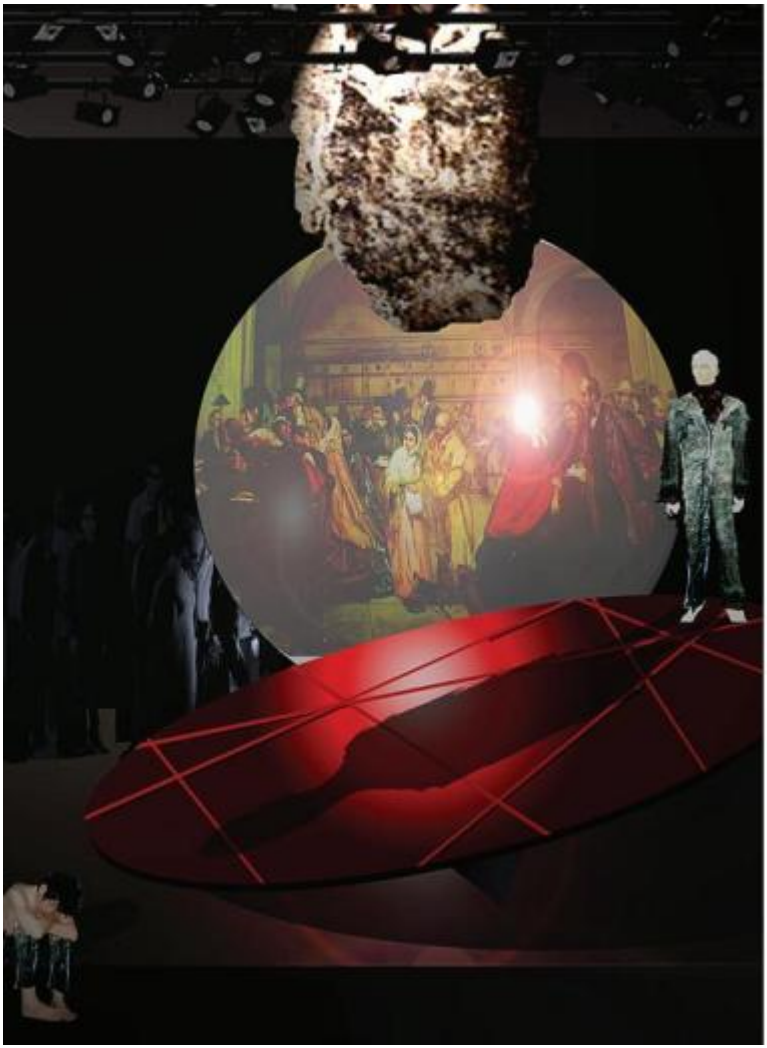


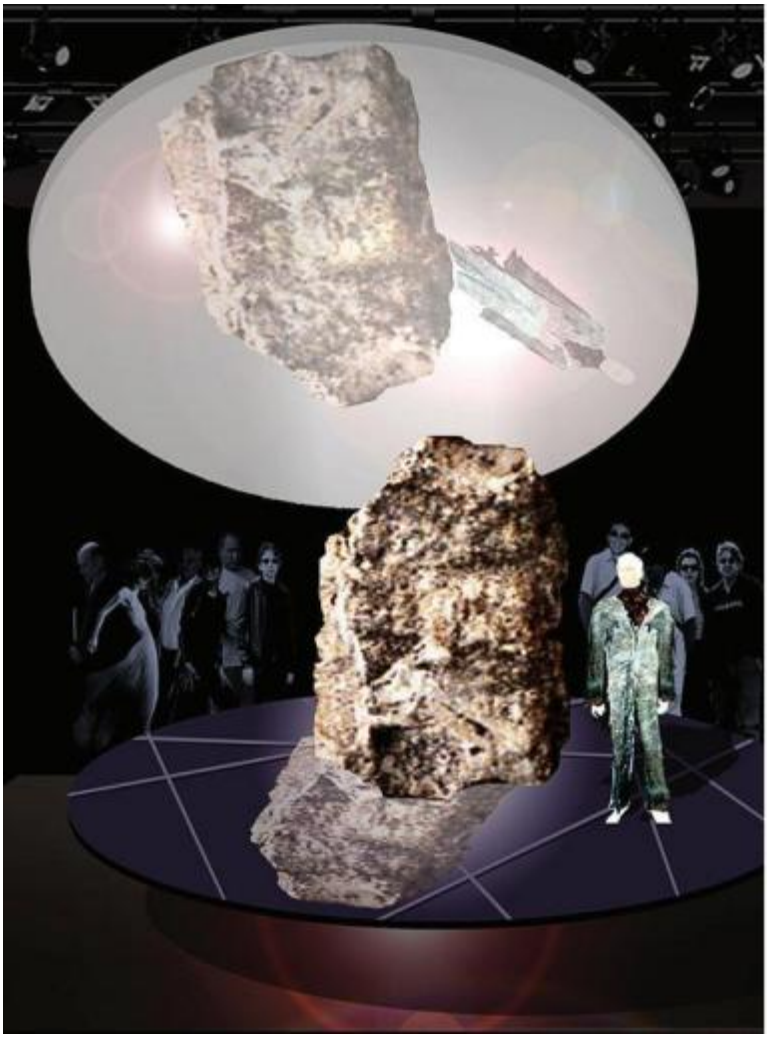


Николай Васильевич Гоголь
Как поссорились И.И. с И.Н.
Режиссер-постановщик
народный артист России
Марк Розовский
Художник-постановщик
Александр Лисянский
(Израиль)




и.в. гете
ФЕЕРИЯ - ФАУСТ
FAUST
Режиссер-постановщик
народный артист России
Марк Розовский
Художник-постановщик
Александр Лисянский
(Израиль)





notes

Примечания

1

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1972. – С. 330–331.

2

Эйхенбаум Б. М. О прозе. – Л., 1969. – С. 213.

3

В комедии дель-арте – слуги сцены (М. Р.).

4

Роль Сашки, эту чисто мужскую роль, у нас исполняет сейчас Валентина Ламаченкова, что дало основание озаглавить рецензию на наш спектакль в газете «Вечерняя Москва» так: «На зависть Виктюку!» (Прим. авт.)

5

Зоя Афанасьевна Масленникова – писательница, ученица и последовательница о. Александра Меня была хорошо знакома с Б. Л. Пастернаком.

6

К. С. Станиславский. Работа актера над собой. – Собр. соч. в 8-ми т. Т. 2. М., «Искусство», 1954, стр. 135.

7

К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 6, стр. 256

8

Ю. Беляев. У А. В. Сухово-Кобылина. – «Новое время», 1899, № 8355

9

И. А. Бунин. Собр. соч., т. 9. М., «Художественная литература», 1967, стр. 270.

10

К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 201. Глава «Характерность».

11

К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 201. Глава «Характерность».

12

Там же.

13

А. Н. Островский. Полн. собр. соч., т. 12. М., Гослитиздат, 1952, стр. 166.

14

К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 3, стр. 42.

15

Р. Шовен. Поведение животных. М., «Мысль». 1972, стр. 124.

16

Г. А. Товстоногов. Круг мыслей. Л., «Искусство», 1972, стр. 157.

17

Н. Горчаков. Режиссерские уроки Вахтангова. М., «Искусство», 1957, стр. 30.

18

Г. А. Товстоногов. О профессии режиссера. М., ВТО, 1967, стр. 194.

19

Г. А. Товстоногов. О профессии режиссера. М., ВТО, 1967, стр. 227.

20

К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 1. М., «Искусство», 1954, стр. 110–111.

21

Жан Луи Барро. Размышления о театре. М., Изд-во иностранной литературы, 1963, стр. 69.

22

Г. А. Товстоногов. О профессии режиссера. М., ВТО, 1967, стр. 181.

23

Н. Я. Берковский. Литература и театр. М., «Искусство», 1969, стр. 338–339.

24

Н. Я. Берковский. Литература и театр. М., «Искусство», 1969, стр. 338–339.

25

К. С. Станиславский. Работа актера над собой. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 2. М., «Искусство», 1954, стр. 13.

26

Цит. по кн.: К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., «Искусство», 1969, стр. 480.

27

Цит. по кн.: К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., «Искусство», 1969, стр. 480.

28

К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., «Искусство», 1969, стр. 259.

29

К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч. в 8-ми т. Т. 1. М., «Искусство», 1945, стр. 89.